

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



GALERIA ZÉ DOS BOIS

Um estudo da prática curatorial de Natxo Checa

Joana Leão Jeremias

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

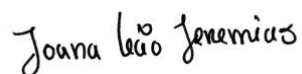
Dissertação orientada pela Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares e coorientada
pelo Dr. Bruno Marchand

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Joana Leão Jeremias, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Galeria Zé dos Bois: Um estudo sobre a prática curatorial de Natxo Checa”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink, reading "Joana Leão Jeremias". The script is cursive and fluid, with the first letters of each name being capitalized and prominent.

Lisboa, 29/10/2018

RESUMO

A Galeria Zé dos Bois, também conhecida por ZDB, é uma associação cultural sem fins lucrativos fundada em 1994 por um grupo de catorze jovens, ligados ao meio artístico, com o objetivo de criar um espaço no qual pudessem apresentar os seus trabalhos, solução encontrada face aos obstáculos em expor com que a sua geração se deparava. De 1994 até aos dias de hoje a ZDB passou por um processo de especialização e institucionalização, no âmbito do qual surge a prática curatorial de Natxo Checa, responsável pelo departamento de artes visuais e um dos catorze fundadores da ZDB. Esta é uma prática inovadora e singular, que se tem vindo a distinguir dentro do meio artístico português. É também o objeto de estudo desta dissertação, que a procurou compreender, analisar, caracterizar e documentar.

Partindo de uma contextualização da década em que a ZDB é fundada, a década de 1990, e do trabalho realizado nos seus primeiros anos, procurámos seguir a sua atividade no campo das artes visuais até aos dias de hoje, visto ser nesta instituição que Natxo Checa tem vindo a desenvolver a sua prática curatorial. Uma vez que esta dissertação se foca na curadoria, dedicámos- um capítulo a esta atividade, de forma a entender como se processou o seu funcionamento ao longo dos tempos e qual é o papel do curador na contemporaneidade. Prosseguimos depois para a análise da prática curatorial de Natxo Checa, procurando enquadrá-la no contexto nacional, analisando práticas semelhantes, e caracterizando a sua metodologia. Para tal foram estudados os três eixos sobre os quais a sua atividade se processa: as exposições de investigação, as residências artísticas e o acompanhamento aos artistas.

Este trabalho dá corpo a um estudo inédito sobre uma prática curatorial singular, procurando, desta forma, contribuir para o reforço de um campo científico em construção, o da curadoria em Portugal.

Palavras-chave:

Práticas curatoriais; Exposição; Arte Contemporânea; Zé dos Bois; Natxo Checa.

ABSTRACT

Galeria Zé dos Bois, also known as ZDB, is a non-profit cultural association founded in 1994 by a group of fourteen young people, connected to the art scene, with the aim of creating a space where they could present their works. From 1994 to the present ZDB underwent a process of specialization and institutionalization, in which emerges the curatorial practice of Natxo Checa, its director for the visual arts department and one of the fourteen founders of the ZDB. Checa's is an innovative and unique practice that has been distinguished within the Portuguese artistic scene. It is also the object of study of this dissertation, which sought to understand, analyze, characterize and document it.

Starting from the context of the decade in which ZDB was founded, the 1990s, and the work carried out in its early years, we have tried to follow its activity in the field of visual arts to this day, since it is in this institution that Natxo Checa has been developing its curatorial practice. Since this dissertation focuses on curating, we have dedicated a chapter to this activity, in order to understand how this practice has been evolving over time, and what is the role of the curator in contemporaneity. We then proceeded to analyze the curatorial practice of Natxo Checa, trying to frame it in the Portuguese context, analyzing similar practices, and carrying out the characterization of its methodology. To establish this, the three axes on which Checa's activity is mainly carried out were studied: the research exhibitions, the artistic residences and the close engagement with the artists.

This dissertation constitutes an unprecedented study of a singular curatorial practice, seeking, in this way, to contribute to the reinforcement of a scientific field under construction, that of the curatorial studies in Portugal.

Keywords:

Curatorial practices; Exhibition; Contemporary Art; Zé dos Bois; Natxo Checa.

Agradecimentos

O desenvolvimento desta dissertação não teria sido possível sem o envolvimento de muitas pessoas, cujo apoio contribuiu fundamentalmente para a concretização deste objetivo.

Gostaria de começar por agradecer à minha orientadora, a Professora Doutora Cristina Azevedo Tavares, e ao meu co-orientador, o curador Bruno Marchand, por todo o interesse e dedicação mostrada ao longo do trabalho.

Agradeço à Galeria Zé dos Bois, e a toda a sua equipa, em especial ao Natxo Checa, à Marta Furtado e ao Sérgio Hydalgo, pela disponibilidade para esclarecerem todas as minhas questões acerca desta instituição, que tão bem me recebeu.

Aos artistas Alexandre Estrela e Tiago Baptista, que gentilmente despenderam do seu tempo para me ceder entrevistas e partilharem comigo as suas experiências.

Não poderia deixar ainda de agradecer aos meus pais, e à minha avó Carolina, pelo apoio incondicional durante todo o meu percurso académico, aos meus amigos por estarem sempre presentes, e ao António, por toda a paciência e motivação dada durante esta fase. Muito obrigada a todos.

Índice

Introdução	8
1. A Galeria Zé dos Bois	13
1.1 Caracterização da década de 1990	13
1.2 A Geração de 90	18
1.3 Fundação da Galeria Zé dos Bois	22
1.4 Caracterização da atividade da ZDB na passagem para o século XXI.....	29
2. Para um breve entendimento da curadoria	32
2.1 O que é um curador?.....	33
2.2 Origens da curadoria.....	35
2.3 A prática curatorial no século XX	37
2.4 O curador contemporâneo	43
3. A prática curatorial de Natxo Checa.....	45
3.1 As primeiras exposições: afirmação de uma prática curatorial	46
3.2 Práticas curatoriais em Portugal	47
3.3 Caracterização da prática curatorial de Natxo Checa	56
3.4 Exposições de investigação	58
4. Residências artísticas	65
4.1 Residências artísticas nas Tercenas do Marquês	65
4.2 Residências artísticas na Galeria Zé dos Bois	67
5. Colaborações de Natxo Checa com artistas.....	74
5.1 João Maria Gusmão + Pedro Paiva.....	74
5.2 Alexandre Estrela	81
5.3 Exposição <i>Lua Cão</i>	88
5.4 Gabriel Abrantes.....	90
5.5 Exposição <i>Tem calma o teu país está a desaparecer</i>	94
Conclusão	98
Referências bibliográficas	103
Anexo 1 Entrevista a Natxo Checa	113
Anexo 2 Entrevista a Tiago Baptista	140
Anexo 3 Entrevista a Alexandre Estrela	155
Anexo 4 Entrevista a Natxo Checa	161
Anexo 5 Imagens	168

Introdução

Esta dissertação surge na sequência de um estágio curricular¹ realizado na Galeria Zé dos Bois (ZDB), um espaço pelo qual nos interessámos através de visitas regulares às suas exposições. Recordamos particularmente as exposições *Lua Cão*, de Alexandre Estrela e João Maria Gusmão + Pedro Paiva e *Verbivocovisual: Poesia experimental e concreta portuguesa de 1960 a 1975*, ambas comissariadas por Natxo Checa. Ao visitarmos estas exposições tornou-se claro que havia algo de diferente a acontecer neste espaço, algo de singular dentro da cidade de Lisboa. Ao procurarmos saber mais sobre a sua história começou-se a desvelar a origem desta singularidade e aquilo que de facto distinguia este espaço. A curiosidade por saber mais levou-nos a entrar em contacto com a ZDB, a propormo-nos para lá estagiar, e a iniciar uma investigação que conduziria a este trabalho.

A história da fundação da Galeria Zé dos Bois já foi abordada por outros autores, como Joaquim Carinha da Cunha em *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista* (1999) de Alexandre Melo. Carinha da Cunha explora a criação da associação, os seus objetivos iniciais e a sua atividade nos primeiros quatro anos, destacando-se já o facto de “ao fim de quatro anos de atividade a associação Zé dos Bois alcançou claramente o objetivo de se tornar uma referência na criação, produção e dinamização de atividades criadoras artísticas, numa lógica independente do mercado de arte” (Carinha da Cunha apud Melo, 1999: 145). Também Sandra Vieira Jürgens em *Instalações Provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX* (2016) apresenta a Galeria Zé dos Bois como um dos estudos de caso. Jürgens começa também por abordar a dinâmica da ZDB durante a década de 90, salientando o seu papel na “consolidação e dinamização de um circuito alternativo” (Jürgens, 2016: 500). Prosseguindo, assinala a sua atividade na entrada para o século XX, na qual se inicia uma “nova fase, cuja característica mais essencial foi a opção pelo estabelecimento de uma relação mais profunda com alguns artistas” (Jürgens, 2016: 508), sendo uma dinâmica crucial para a definição da identidade da ZDB, transversal a todas as áreas explorando, a música, as artes performativas e as artes visuais. No entanto, tal como Jürgens, esta dissertação foca-se no programa de artes visuais,

¹ Estágio curricular realizado através de um protocolo estabelecido entre a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e da Galeria Zé dos Bois, no qual foram desempenhadas funções de assistência e apoio à curadoria e produção de exposições de arte e serviço educativo.

particularmente no fenómeno que surgiu através do já mencionado aprofundamento da relação entre o curador e os criadores, e que motivou Natxo Checa, programador de artes visuais da ZDB, “a intensificar o seu papel individual na curadoria e a realizar o acompanhamento curatorial desde o período de investigação, em estreita colaboração com os criadores” (Jürgens, 2016: 508).

É ainda possível encontrar em catálogos de exposições comissariadas por Natxo Checa alguma bibliografia referente ao assunto. No catálogo do projeto multidisciplinar *veneer\folheado*², coorganizado pela ZDB e a Catalyst Arts of Belfast³, Idalina Conde assina o texto “ZDB – Um lugar de referência”, no qual salienta o importante papel da Zé dos Bois na década de 1990 e a consolidação de “uma identidade de referência alternativa, constitutiva do seu próprio (...) poder simbólico e cultural que deixava de poder ser ignorado pelos vários atores públicos ou privados em campo” (Conde, 2003: 9). O único texto com que nos deparamos, escrito por Natxo Checa e não referente a uma exposição específica, mas ao contexto cultural português, à ZDB e à sua prática curatorial encontra-se no catálogo da exposição *Portugal Agora – À Propos des Lieux d’Origine* realizada no Mudam Luxembourg⁴. Neste texto o curador reflete sobre o panorama artístico português desde a década de 1980 até ao início do século XXI, focando-se depois na Galeria Zé dos Bois e no seu percurso desde 1994 até ao ano de 2007. O curador menciona a segunda fase da ZDB no campo das artes visuais, que se inicia a partir de 2001, e que se caracteriza pelo envolvimento estabelecido com alguns artistas, envolvimento este, que, por um lado, é “pautado pelo propósito de provocar e fundamentar a descoberta mediante a formulação e construção de um pensamento especulativo - seja ele filosófico, estético, artístico ou vivencial”, e, por outro, “pela necessidade de fazer circular essas experiências, neste caso obras de arte, no meio para o qual foram preparadas e a quem são dirigidas”⁵ (Checa, 2007: 8), no caso, os circuitos internacionais da arte contemporânea. Aqui, Natxo

² Este projeto de intercâmbio entre as cidades de Lisboa e Belfast contemplava duas exposições, arte pública, concertos, sessões de filmes, conferências e futebol. A primeira parte do evento terá tido lugar na ZDB, onde se realizou uma exposição com obras do Northern Ireland, paralelamente foram organizados eventos no Museu do Chiado e na Fábrica Features, conversas com artistas na ESTGAD, concertos no Lux e mostras de filmes no Fórum Lisboa. A segunda parte ocorreu em Belfast, na qual houve uma exposição de arte contemporânea portuguesa no Catalyst Arts, conversas com artistas na Universidade de Ulster, um concerto e cinema experimental no Crescent Arts Center, mostra de filmes no Queens Film Theater e futebol no Dungannon FC. O *veneer\folheado* foi comissariado por Natxo Checa, Tobi Maier e Deirdre McKenna e decorreu entre 30 de outubro e 22 de novembro de 2003.

³ Com a cooperação da Dosensos Arts Projects (Londres).

⁴ Patente de 16 de dezembro de 2007 a 7 de abril de 2008.

⁵ É importante referir que Natxo Checa chama a atenção para este envolvimento se verificar também nas áreas das artes performativas e da música.

Checa escreve sobre a atividade curatorial desenvolvida por si na ZDB dizendo que “nos últimos seis anos, no âmbito da criação visual cuja responsabilidade me compete, estabeleci um trabalho contínuo e sólido com uma série de artistas” explicando que este consiste em “acompanhar os processos criativos, promover a residência e facilitar espaço físico de trabalho, estabelecer parcerias, dirigir a produção e angariar financiamento, montar e exhibir os resultados e transitar as mostras a outros centros de produção ou difusão” (Checa, 2007: 8).

Com a análise do estado da arte em torno da Galeria Zé dos Bois e da curadoria lá praticada, constatámos que esta é maioritariamente focada na atividade aí desenvolvida durante a década de 1990 e que não existe um estudo sistematizado das práticas curatoriais de Natxo Checa. A curadoria de Natxo Checa é o objeto de estudo desta dissertação, que consideramos ser pertinente por se distinguir dentro meio curatorial português, através de um conjunto de especificidades que a tornam singular, embora também este com pouca documentação. Como mencionado as exposições organizadas por Natxo Checa são concretizadas em estreita colaboração com os artistas, desde o momento de investigação e conceptualização, muitas vezes implicando residências nacionais e internacionais, com longos períodos de produção. Desta forma um dos objetivos deste trabalho será analisar este particular método curatorial, compreender a sua metodologia, perceber como e porque é que se distingue de outros métodos e observar algumas das exposições que dele surgiram. Com isto queremos também contribuir para uma historiografia da Galeria Zé dos Bois. A investigação, que se irá basear maioritariamente nas obras produzidas neste âmbito, em catálogos de exposições, na fortuna crítica existente e em entrevistas com o curador Natxo Checa e com dois artistas que com ele colaboraram, Alexandre Estrela e Tiago Baptista. O primeiro terá tido contacto com a ZDB ainda durante os anos 90, colaborando na organização do *Festival Atlântico* e expondo nas mostras realizadas neste âmbito, e, mais tarde, com Natxo Checa em residências internacionais que contemplaram a produção de obras e, posteriormente, da sua apresentação numa exposição comissariada por Checa. Já Tiago Baptista, artista em residência permanente na Zé dos Bois desde 2010, começou por ter contacto com a instituição através das residências artísticas de criação por esta promovidas, tendo participado em diversas edições. Foi através destas que Tiago Baptista iniciou uma relação de colaboração com Natxo Checa, que posteriormente foi desenvolvida em exposições coletivas, que são também significativas para a caracterização da prática curatorial do programador da ZDB.

Este estudo começará por contextualizar a época em que a ZDB foi fundada, a década de 1990, uma vez que consideramos ser essencial contextualizar a situação cultural que se vivia em Portugal, para entender completamente o que levou à criação da Associação. Iremos proceder à análise do meio galerístico (comercial) e institucional, salientando algumas das exposições da época e a receção por parte da crítica e dos próprios artistas. Posteriormente, passaremos para o momento de fundação da Galeria Zé dos Bois, analisando os seus primeiros anos de atividade, com especial foco no que diz respeito às artes visuais.

Deve ficar aqui ressaltado que a história da ZDB não é objeto de estudo desta dissertação, mas sim a prática curatorial que lhe está associada, sobretudo pelo seu programador, Natxo Checa. Por este motivo, o segundo capítulo desta dissertação concentrar-se-á precisamente na curadoria, procurando fazer uma definição desta disciplina através de um breve levantamento do seu contexto histórico e da análise do papel do curador ao longo dos tempos, culminando na contemporaneidade. O curador contemporâneo tem vindo a acumular diversas funções e a ganhar um maior protagonismo no que diz respeito à apresentação de intervenções artísticas. O papel do curador, cuja centralidade é crescente, tem vindo a levantar questões referentes à autoria, sendo o curador visto muitas vezes como um criador, dado que torna importante relembrar que “o artista cria obras de arte, (...) o curador cria atos expositivos” (Marchand, 2006: 79). Contudo, no caso particular da atividade desenvolvida por Natxo Checa, na qual o envolvimento curatorial aproxima os processos de criação de obras de arte e o ato expositivo, tornou-se motivo de particular atenção para a nossa investigação.

No terceiro capítulo analisar-se-á a prática curatorial de Natxo Checa, e procurar-se-á caracterizar a metodologia utilizada. Para tal, será importante compreender quando é que esta se começou a afirmar e qual foi a sua evolução. Iremos também procurar entender a atividade de alguns curadores nacionais, e compreender como é que estes se colocam relativamente a questões que caracterizam a prática de Natxo Checa, nomeadamente no que diz respeito a questões de autoria e de colaboração com artistas em obras comissionadas para exposições.

De forma a compreendermos melhor como se desenvolve a prática curatorial de Natxo Checa e quais são os seus resultados iremos investigar algumas exposições comissariadas por si, dividindo-as em três secções: exposições de investigação, residências artísticas e colaborações com artistas. As primeiras, não sendo aquelas pelas quais a prática curatorial de Natxo Checa é particularmente reconhecida, são na nossa

consideração, igualmente importantes para a compreensão da sua atividade e, como tal, não poderiam deixar de ser referidas. Tratam-se de exposições de carácter histórico, que contam com uma extensiva pesquisa na qual o curador reúne tanto obras, como documentação.

As residências artísticas, tiveram início em 2001 e, na altura, não contaram com um contributo tão direto de Natxo Checa. No entanto, com o decorrer das várias edições, o curador começou a envolver-se progressivamente nestas, acompanhando os artistas, o que pode ser visto como a origem do seu método curatorial baseado na relação estabelecida com os artistas e no acompanhamento que é feito durante todo o período de conceção de uma exposição. Desta forma, pela sua extensão temporal e importante papel, as residências artísticas serão o objeto de estudo do quarto capítulo.

O quinto e último capítulo, trata das relações desenvolvidas por Natxo Checa ao longo do tempo com artistas como a dupla João Maria Gusmão + Pedro Paiva, Alexandre Estrela e Gabriel Abrantes. De forma a tentarmos compreender como é que estas relações e o trabalho que destas provém se desenvolve e qual é o papel desempenhado por Natxo Checa no seu decorrer.

Esperamos que a reunião e análise destas informações contribua não só para o conhecimento das práticas curatoriais levadas a cabo no contexto da ZDB por Natxo Checa, mas também para a compreensão da inovação e do alcance destas no nosso país.

1. A Galeria Zé dos Bois

1.1 Caracterização da década de 1990

O início da década de 1990 foi marcado pelo final da Guerra Fria e o colapso da União Soviética, seguidos pela proliferação da democracia, da globalização e do capitalismo. Muitos países viveram uma situação de prosperidade económica, semelhante à que se observou nas décadas de 1920 e 1950. Portugal havia aderido à União Europeia recentemente, no ano de 1986, o que impulsionou um avanço na economia nacional, o que, obviamente, teve impacto na esfera artística, levando ao aparecimento de diversas galerias durante a segunda metade da década de 80, como a galeria Cómicos⁶, considerada por Alexandre Melo como o símbolo cultural da década, estando associada a artistas que conseguiram uma grande afirmação no panorama artístico internacional como Jorge Molder (n. 1947), Julião Sarmento (n. 1948) e Pedro Cabrita Reis (n. 1956), e Galeria Nasoni⁷, que Melo destaca como símbolo económico. Durante esta época observou-se uma “crescente animação cultural e económica na área das artes plásticas, e uma óbvia consequência, ainda que modesta, de animação do mercado de arte em Portugal” (Melo, 1999: 83).

No entanto ao longo dos anos 90 o panorama das galerias em Portugal não continua a registar esta “animação”, devido à atmosfera de crise que se fazia sentir na sequência da Guerra do Golfo, levando a que muitas das galerias que teriam sido fundadas anteriormente, perante um contexto económico diferente, encerrassem⁸, o que enfraqueceu consideravelmente a situação lisboeta, tornando o Porto o principal centro galerístico no final dos anos 90. Tal não significa que não se verificasse o surgimento de novos projetos em Lisboa, como a Galeria Zé dos Bois, mantendo-se também a prosperidade de galerias já existentes, das quais se destacavam “um conjunto de galerias com uma atitude mais eclética e mais adaptada às solicitações do mercado, privilegiando a eficácia económica em relação à legitimação cultural” (Melo, 1999: 83), como a galeria

⁶ Fundada em 1984 por Luís Serpa, atualmente conhecida como Galeria Luís Serpa Projetos. No ano de 1991 a Galeria Cómicos foi considerada uma das 200 Melhores Galerias do Mundo no *The World's 200 Best Contemporary Art Galleries*, M.M. Editions.

⁷ Inaugurada em dezembro de 1985, nos primeiros anos de existência era dedicada à exposição de artistas consagrados e ao denominado comércio de “segundo mercado”.

⁸ Como as galerias Nasoni, Valentim de Carvalho, Hugo Lapa, Alda Cortez e Graça Fonseca.

Fernando Santos⁹ e a Quadrado Azul¹⁰, ambas no Porto. Mas se por um lado a situação galerística não foi particularmente forte durante os anos 90, o mesmo não se pode dizer da situação institucional, sendo que foi nesta década que surgiram importantes instituições. A Fundação de Serralves, viria responder à necessidade de um espaço para a exposição de arte contemporânea na cidade do Porto. Necessidade essa reconhecida pela Secretária de Estado da Cultura de altura, Teresa Patrício Gouveia, ao escolher a cidade do Porto para a implantação de um futuro Museu Nacional de Arte Moderna, tendo-se para este efeito adquirido pelo Estado a Quinta de Serralves, no ano de 1986. A Fundação de Serralves foi então criada em 1989, dando início a uma parceria entre o Estado e a sociedade civil, representada por cerca de cinquenta e uma entidades, tanto de setores públicos como privados¹¹. O Parque e a Casa de Serralves abriram ao público no ano de 1987, e em 1991 o arquiteto Álvaro Siza (n.1933) é contratado para a elaboração do projeto do “Museu Nacional de Arte Contemporânea”¹², cuja construção e elaboração do programa museológico tiveram início em 1996. Foi também neste ano que Vicente Todolí (n. 1958) foi nomeado pelo Conselho de Administração da Fundação como primeiro Diretor Artístico do Museu e João Fernandes (n. 1964), como Diretor Adjunto, cabendo a direção artística da Fundação de Serralves a Fernando Pernes (1936 – 2010)¹³.

A inauguração do Museu aconteceu a 6 de junho de 1999, com a exposição *Circa 1968*, que ocupou tanto o edifício do Museu como a Casa de Serralves. Esta seria uma exposição-manifesto da coleção da Fundação, que reuniu obras de artistas portugueses e estrangeiros representativas do período histórico que a abrange, mostrando não só obras da coleção, como também algumas outras que a permitiam contextualizar. A exposição comissariada por Vicente Todolí e João Fernandes seria assim “uma exposição sobre a coleção, à volta da coleção, evidenciando o contexto artístico e cultural das linguagens experimentais que se transformaram num símbolo cultural do mundo ocidental o ano 1968”¹⁴.

⁹ Fundada em 1993.

¹⁰ A Quadrado Azul surge em 1986, sendo um dos primeiros espaços expositivos comerciais da cidade. Foi fundada por Manuel de Ulisses, colecionador de arte desde a década de 70, e nos seus primeiros anos representava sobretudo novos artistas que saíam da Faculdade de Belas Artes do Porto. Em 2006 a Quadrado azul abriu um segundo espaço em Lisboa.

¹¹ Informação disponível em <https://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-fundacao/historia/>, consultado a 26 de agosto de 2018.

¹² Cujas construção foi financiada por fundos comunitários e fundos do Programa de Investimento e Despesas de Desenvolvimento da Administração Central (PIDDAC).

¹³ Fernando Pernes foi o primeiro diretor artístico da Fundação de Serralves, cargo que teve à sua responsabilidade entre 1987 e 1996.

¹⁴ Disponível em <https://www.serralves.pt/pt/actividades/circa-68>, consultado a 26 de agosto de 2018.

Também em Lisboa se assistiu ao arranque de instituições que viriam ter um grande impacto no quadro expositivo da arte contemporânea em Portugal, como o Centro Cultural de Belém¹⁵ (CCB), cuja construção partiu da necessidade de um espaço para acolher a presidência da União Europeia em 1992, ano em que foi inaugurado, servindo também como polo dinamizador de atividades culturais e definindo-se oficialmente como centro cultural e de conferências em 1993. Neste sentido o CCB possui um Centro de Reuniões, um Centro de Espetáculos, que acolhe uma programação vocacionada para a música e artes performativas, e um Centro de Exposições, onde se encontram quatro galerias destinadas a receber exposições de artes plásticas, *design* e fotografia. A Coleção Berardo (que desde junho de 2007 se encontra sediada no Centro de Exposições do CCB) foi também constituída na década de 90, tendo como primeira localização o Museu de Arte Moderna, em Sintra, inaugurado em 1997. Este foi um importante marco para o panorama cultural português, permitindo o acesso a uma coleção internacional de arte do século XX, na qual estão representados artistas como Francis Bacon, Jackson Pollock, Jean-Michel Basquiat, Nan Goldin e Vieira da Silva. Também no ano de 1993 foi fundada a Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, com o objetivo de apoiar e desenvolver iniciativas artísticas e culturais. A Culturgest passou assim a funcionar como centro cultural no edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos¹⁶, apresentando uma programação diversificada dedicada às artes visuais, ao cinema, à música e às artes performativas.

Em acréscimo ao aparecimento destas novas instituições é ainda importante referir outros acontecimentos que foram igualmente importantes para a dinamização do panorama expositivo em Portugal durante a década de 90. Falamos, por exemplo, da revitalização do Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, cujas obras de arte teriam sido retiradas durante o incêndio do Chiado de 1988, como medida cautelar apesar de o fogo não ter atingido o museu. Foi nessa altura decido pela Secretaria de Estado da Cultura, Teresa Gouveia (n. 1946), que as instalações do museu deveriam ser repensadas. Os espaços foram renovados, através de um projeto da autoria do arquiteto Jean-Michel Wilmotte, oferecido pelo Governo Francês, juntamente com uma equipa dirigida pela historiadora de arte Raquel Henriques da Silva (n. 1952). O museu seria reinaugurado a

¹⁵ O edifício do Centro Cultural de Belém é da autoria dos arquitetos Manuel Salgado e Vittorio Gregotti, selecionado através de um concurso internacional lançado pelo Instituto Português do Património Cultural que recebeu 57 propostas. A construção do edifício teve início no ano de 1988 e foi concluído em 1992.

¹⁶ A partir de 2002 a Culturgest passou também a ter um espaço na antiga sede da Caixa Geral de Depósitos na cidade do Porto.

12 de julho de 1994 com um novo foco na sua política de aquisições: obras da segunda metade do séc. XX, que a coleção não representava condignamente. O museu passou também a realizar um programa de exposições temporárias dedicado aos artistas nacionais com produção nestas décadas que teriam uma menor representação na coleção, bem como um programa de arte contemporânea dirigido a “artistas em fase de revelação, que realizaram os seus trabalhos a partir de interpretações da coleção do museu”¹⁷ que permitiu a aquisição de diversas obras contemporâneas, iniciando o processo de atualização da coleção. Posteriormente, em 1998, Pedro Lapa (n. 1961)¹⁸ foi nomeado diretor do Museu do Chiado, e sob a sua direção o programa de exposições temporárias terá ganho um maior destaque. Foram realizadas uma série de exposições retrospectivas de artistas portugueses, como Sá Nogueira (1921 – 2002)¹⁹ e Joaquim Rodrigo (1912 – 1997)²⁰, bem como de movimentos e artistas modernistas (na continuação do que já estaria a ser feito anteriormente) e de nomes e movimentos ligados às vanguardas históricas, como nas exposições *De Picasso a Dalí*²¹ ou *Furor Dada*²². É ainda de destacar o programa do espaço *Interferências* (1998-2002), que paralelamente às exposições mencionadas apresentava trabalhos comissionados para a ocasião de artistas nacionais e internacionais, como a brasileira Rosângela Rennó (n. 1962) que apresentou uma instalação vídeo com o título “Espelho Diário” (realizado a convite do museu).

Por fim não poderíamos deixar de mencionar a criação do Ministério da Cultura²³, no ano de 1995, e do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), dirigido por Fernando Calhau (1948 – 2002) entre 1997 e 2000, o que de acordo com Alexandre Melo foram acontecimentos de “maior importância na definição do panorama artístico português e do seu coeficiente de profissionalização” (Melo, 2007). Melo acrescenta ainda que o IAC terá tido “um papel fundamental na dinamização dos circuitos de produção e divulgação de que a arte portuguesa tanto carece, retomando em 1997 a participação nacional na

¹⁷ Disponível em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia>, consultado a 26 de agosto de 2018.

¹⁸ Que teria feito parte do comité de reorganização do museu.

¹⁹ Patente de 13 de março a 31 de maio de 1998. Foi realizado por ocasião desta exposição o primeiro catálogo raisonné sobre um artista português.

²⁰ Patente de 19 de novembro de 1999 a 16 de março de 2000.

²¹ Patente de 24 de junho a 27 de setembro de 1998.

²² Patente de 28 de janeiro a 4 de abril de 1999.

²³ A Secretaria de Estado da Cultura (SEC) já teria atingido o estatuto de Ministério da Cultura em 1983, com a entrada em vigência do IX Governo Constitucional, no entanto em 1985 com o X Governo Constitucional voltou ao estatuto de Secretaria de Estado, ficando sob a tutela do Ministério da Educação e Cultura, regressando à tutela direta da Presidência do Conselho de Ministros em 1987. Só no ano de 1995, com o XIII Governo Constitucional o SEC tornaria a ter o estatuto de Ministério da Cultura.

Bienal de Veneza (Julião Sarmento, com comissariado de Alexandre Melo)” (Melo, 2007). Bem como a iniciativa Lisboa’94 – Capital Europeia da Cultura, que visava uma dinamização do setor cultural e das suas infraestruturas e estimulação do seu mercado através da criação de novos públicos (Myerscough apud Holton, 2003).

Como podemos constatar a década de 90 foi particularmente profícua a um nível institucional, não só dado ao aparecimento de novos museus e centros culturais dedicados à arte contemporânea, como também através de uma política cultural mais ciente da contemporaneidade, o que não só permitiu ampliar os espaços expositivos como também os apoios institucionais, bolsas e subsídios para artistas²⁴. Não obstante continuou-se a registar “a escassez de oportunidades de carreira, a dificuldade de internacionalização e a debilidade do mercado” com o reduzido número de coleções de arte contemporânea sediadas em Portugal, o que fez com que esta década vivesse “o paradoxo da não correspondência entre a intenção e o ato” (Melo, 2007). Foi também visível uma grande contestação por parte dos jovens artistas da década de 90, em grande parte provenientes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL), da Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP) e do Ar.Co²⁵, que se depararam com grandes dificuldades em entrar no meio artístico, tanto a nível galerístico como institucional, que se encontrava dominado por artistas já estabelecidos de décadas anteriores. De acordo com Natxo Checa (n. 1968):

Por mérito próprio, estes atores que originaram as grandes mudanças da relação entre o Estado e a iniciativa cultural, alcançam, enquanto geração, um novo sistema das artes projetado à sua imagem e semelhança: gerem os eventos oficiais da arte contemporânea e promovem um gosto que lhes é próprio. Por essa razão, a grande maioria das iniciativas institucionais realizadas até ao novo milénio, será dedicada aos artistas surgidos nos anos 1980. (Checa, 2007: 4)

Desta forma é também com grande força que durante a década de 1990 surge um movimento dito “alternativo”, formado pelos artistas desta geração que encontram os seus

²⁴ É importante destacar o papel da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, criada em 1985 pelo Estado Português em acordo diplomático com os Estados Unidos da América, com o objetivo de promover as relações entre os dois países visando o desenvolvimento económico, social e cultural português. A Coleção de Arte Contemporânea portuguesa da Fundação foi iniciada no ano de 1986, por Manuel Castro Caldas (responsável pelas aquisições até 2005), e no ano de 1992 foi criado um programa de apoio à deslocação a Portugal de curadores residentes nos EUA, com o objetivo de dar a conhecer não só a coleção de arte da Fundação como a produção artística nacional. Tal como as bolsas do serviço de belas artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

²⁵ O Ar.Co – Centro de Arte & Comunicação Visual nasce em 1973 como uma escola de arte independente, dedicada à experimentação, formação e divulgação das artes, artesanais e disciplinas de comunicação visual.

próprios espaços e estratégias expositivas, sendo neste contexto que nasce a Galeria Zé dos Bois, objeto de estudo desta dissertação.

1.2 A Geração de 90

Como acabámos de observar a década de 90 em Portugal, apesar de próspera no que diz respeito ao aparecimento de instituições ligadas à arte contemporânea, viu o seu meio galerístico enfraquecer tornando-se insuficiente para o mercado. As estruturas institucionais encontravam-se vocacionadas para artistas estabelecidos no meio, sendo esta uma década na qual se assiste à consolidação e consagração de artistas revelados durante a década de 80, não existindo plataformas intermédias dedicadas à criação emergente e à exposição de jovens artistas e práticas experimentais.

Veja-se por exemplo a exposição *Imagens para os Anos 90*, em 1993 na Fundação de Serralves²⁶, comissariada por Fernando Pernes²⁷, diretor artístico da instituição na altura. Exposição que marca a transição da década de 80 para a década de 90, funcionando o título como um “indicador do espírito de um tempo determinado” (João Pinharanda, 1993: 11). Esta teria em vista, não só assinalar a mudança entre as décadas, como também “o espírito de abertura do meio institucional e do contexto museológico às manifestações de jovens artistas” (Jürgens, 2001: 154). No entanto esta missão não parece ter sido bem-sucedida, tendo a exposição suscitado um intenso debate por parte da crítica relativamente aos artistas representados. Apesar de Fernando Pernes ter assumido no texto “*Serralves – O Espaço e a Hora da Juventude*” que a mostra sofria de “várias ausências (pela nossa parte involuntária) de obras e nomes que mais extensivamente ilustrariam o seu limitado intento de dar plena visibilidade ao que, talvez, se poderá cotar de primeiros, potenciais, sinais de uma mutação decorrente entre operadores de recente presença no panorama artístico nacional” (Pernes, 1993: 9) e de João Pinharanda (n. 1957) reconhecer que “ao intitular a exposição como dos ‘anos 90’ não se estão a anunciar gerações chegadas agora à criação”, referindo que um grande número dos artistas presentes já teria uma produção anterior significativa, “mas a eventualidade de novos sentidos e localizações temporais da produção” (Pinharanda, 1993: 13), a seleção de artistas é objeto de contestação por

²⁶ A exposição terá sido apresentada na Casa de Serralves no Porto, tendo mais tarde transitado para o Centro de Exposições e Conferências do Alto Tâmega em Chaves (1993) e para a Culturgest em Lisboa (1993-1994).

²⁷ Com assessoria ao comissariado de Miguel von Hafe Pérez, também responsável pela coordenação do catálogo.

parte da crítica. No artigo “*Não há novos*”²⁸ publicado no jornal Expresso²⁹, Alexandre Pomar afirma que se Fernando Pernes “reforça a componente de revelação de jovens artistas” no título do seu texto no catálogo da exposição estes “escasseiam na exposição, onde apenas um (Rui Serra) tem menos de 26-27 anos (idade de Paulo Mendes, João Tabarra e André Magalhães)” sendo a média etária “muito alta, superior a 30 anos, e sucede que até um número considerável de nomes volta a surgir como jovem depois de uma ‘revelação’ ocorrida já uma década antes” (Melo, 1993: 13), referindo-se ao aparecimento na Sociedade Nacional de Belas Artes (Lisboa, 1984), de artistas como António Olaio, Catarina Baleiras, Fernando Brito e João Paulo Feliciano (os *Novos-Novos*), também presentes em *Imagens para os Anos 90*. O crítico reforça ainda a sua opinião de que a exposição no Porto falhou não só na revelação de jovens dos anos 90 como também pelo “excessivo ecletismo da seleção” sendo a mostra “marcada pela reafirmação (ou mera sinalização de presença) de artistas muito diferentes entre si e com notoriedade já reconhecida, sem que qualquer carácter geracional ou problemática comum efetivamente se imponha” (Melo, 1993: 13). Em resposta a este artigo Fernando Pernes terá assinado o texto “*Há Novos...*”, publicado por ocasião da circulação da exposição para a Culturgest, no qual sublinhou que as propostas apresentadas terão tido como base a “conexão de poéticas individuais a uma praxis social, global e unitária” (Pernes, 1993). No entanto não seria visível qualquer conexão entre as tendências artísticas praticada na década de 80, favorecida pelos agentes culturais que pertenceriam também a gerações anteriores, e as novas estéticas que surgiam com a geração de 90.

Por outro lado, os artistas também fizeram ouvir as suas vozes, participando na discussão gerada em torno da exposição *Imagens para os Anos 90*. Desta forma um grupo composto por Carlos Vidal, Fernando Brito, João Paulo Feliciano, João Louro, João Tabarra, Miguel Palma, Paulo Mendes e Rui Serra, assinou o artigo de opinião: *Oito novos fora*, na revista *Artes & Leilões*³⁰. Aqui os artistas abordam o texto escrito por João Pinharanda para o catálogo da exposição³¹, a crítica de Alexandre Pomar (n. 1947) para o jornal *Expresso* e a de José Luís Porfírio (n. 1943) para o suplemento *Revista*, do jornal *Expresso*, afirmando que “nenhum destes indivíduos possui, naquilo que diz, faz e

²⁸ Para além de Pomar podemos também destacar o artigo “Que há de novo?” de José Luís Porfírio, no *Expresso – Revista*, publicado a 14 de agosto de 1993 (pág. 34).

²⁹ No suplemento *Cartaz*.

³⁰ *Artes & Leilões* nº22 (outubro/novembro de 1993).

³¹ Afirmando que o crítico terá aceite escrever um texto sobre uma exposição com a qual não teria qualquer identificação ideológica.

escreve, o mínimo de trabalho de natureza crítica, fabricando daí inconsequências” que não corresponderiam “ao pensado nem ao analisado” (Brito et al., 1993: 7). Os artistas sublinham ainda que “as intenções dos citados não estão no que escrevem, mas na sua subserviência a tudo o que é poder instituído neste país” (Brito et al., 1993: 7), pensamento que teria continuidade no manifesto *Golpe de Estado – Documento para um realismo ativo*, apresentado por ocasião do *Encontro da Cultura Contemporânea e das Causas*³², publicado no catálogo da exposição *Espetáculo, Disseminação, Deriva, Exílio: Um projeto em torno de Guy Debord*³³, comissariada por Jorge Castanho³⁴ e na revista *Artes & Leilões*³⁵. A comunicação, que poderia (ou deveria) “ser encarada como um espaço de manifesto analítico de uma singularidade grupal” (Brito et al., 1994: 27) realizava uma abordagem da relação entre a arte e a política, partindo de autores como Antonio Negri, Giorgio Agamben, Guy Debord, Hannah Arendt e Richard Rorty e uma crítica à uma perspectiva estetizante da arte que a afasta da práxis social, criando um estigma elitista em torno desta. Os autores, para além de afirmarem que a prática artística deveria encontrar-se separada quer da burocracia dos aparelhos partidários e do capitalismo, apresentavam ainda uma série de “pontos programáticos” que suportariam a sua conceção artística. Começam então pela defesa de “uma estética realista que pressuponha a *imagem* e a *interatividade disciplinar* como centro dos nossos sistemas de significação a apresentar ao recetor/público” considerando necessário uma “profunda rutura com as estruturas dualistas tradicionais³⁶”, estética esta que só se poderia efetivar “se a ligarmos à superação da arte como forma, objeto, fetiche ou presença formal coerente” (Brito et al., 1994: 32 e 33). Acrescentam ainda a defesa da “necessidade de superação da apreensão mercantil da obra de arte, bem como do espaço passivo de consumo museológico, para partir para a decomposição e transformação do espaço público” (Brito et al., 1994: 33), terminando com a afirmação que “toda a arte deve ser radical, o que a afasta do Estado e, concretamente, da razão de Estado e dos ‘subsídios de Estado’, na medida em que aquilo por que o artista se bate é pela transformação da estrutura estatista” (Brito et al., 1994: 34). Este seria um importante manifesto uma vez

³² Ao manifesto juntar-se-iam os nomes de João Felino, José Maças de Carvalho e Leonel Moura, ficando ausentes João Paulo Feliciano e Rui Serra.

³³ Na Metalúrgica Alentejana em Beja, no ano de 1995.

³⁴ É importante referir que no ano de 1991 João Paulo Feliciano, Carlos Vidal e os artistas espanhóis Pedro Romero e Siméon Sáiz teriam organizado uma exposição *Manifesto* no Convento de São Francisco, também em Beja, considerada uma proposta alternativa e politizada, representativa da arte do início dos anos 90, contrastante com a estética da década anterior.

³⁵ *Artes & Leilões* nº25 (outubro/novembro de 1994).

³⁶ Sendo estas os binómios emissor/recetor, artista/não-artista e rua/museu (Brito et. al., 1994: 32).

que de certa forma marcaria a posição dos artistas da geração de 90, tal como o espírito da altura. Será oportuno visitar a exposição *Imagens para os Anos 90*, mais precisamente o texto que João Pinharanda escreve para o seu catálogo, “*Arte Segredo Evidência, Segredo Evidência Arte, Evidência Arte Segredo*”, no qual o crítico e comissário caracteriza a década de 90, estabelecendo a seguinte distinção entre esta e a década de 80:

Os “anos 80”, simplisticamente, foram um período de encenação/mercantilização antecipada do fim dos tempos (...) mas, por isso mesmo, fizeram-no em euforia. Os “anos 90”, determinados pelo drama do desabar dos equilíbrios (dos da “guerra fria” aos da “libertação sexual”) parecem corporizar o pânico que a década anterior artificializou, num discurso de proselitismo crítico, ensimesmamento de referências a milenarismo ideológico. Mas também podem ser o momento ideal para corporizar o sentido de crítica radical às utopias próprias da arte e do social, do físico e do político, atingindo uma muito mais trágica dimensão de niilismo e/ou uma muito mais aguda consciência da prática de diluição de especificidade do artístico nas linguagens globais da comunicação. (Pinharanda, 1993: 14)

A geração de 90 não só se distinguiu da geração de 80 pela exploração de diferentes temas, como os suportes privilegiados seriam também outros. Se durante a década de 80 teria sido possível assistir a um “regresso à pintura”³⁷ associado à transvanguarda, ao neoexpressionismo, à *bad painting* e às novas figurações “o que se traduzia num predomínio da figuração humana, frequentemente exercitado num registo espontâneo ou pulsional” (Melo, 2007) e à recuperação da escultura, durante a década de 90 são abraçados novos suportes, destacando-se a instalação. O vídeo, a fotografia, a arte sonora e a imagem em movimento ganham protagonismo durante esta década, surgindo também o uso de plataformas digitais e da interdisciplinaridade nas artes plásticas.

Uma outra característica marcante desta geração viria da falta de possibilidades de exposição e de apoio por parte do meio institucional e agentes culturais que, como já observámos, seria algo com que os artistas da geração de 90 se depararam, vendo-se forçados a criar as suas próprias oportunidades, organizando exposições coletivas de forma autónoma, o que daria origem a espaços, concebidos para as receber, que constituiriam um novo sistema no panorama expositivo português, paralelo ao existente. Citando Sandra Vieira Jürgens:

³⁷ A exposição *Depois do Modernismo* na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1983, é um marco deste “regresso à pintura”.

Esta é certamente uma nova tomada de posição dos artistas sobre a sua real capacidade de atuar no sistema, propondo alternativas ao processo de organização e de representação dos criadores no espaço artístico, sendo possível reconhecer que esse desejo de emancipação decorre não apenas de uma luta pela integração no campo cultural mas da necessária afirmação de uma nova mentalidade e de novas aspirações coletivas, traduzidas numa dinâmica coletiva favorável ao crescimento de iniciativas alternativas, à sua sustentação e posterior afirmação. (Jürgens, 2006: 391)

O movimento originado por esta geração de artistas em Portugal é definitivamente um importante marco desta década, estando por detrás da origem de algumas das suas mais emblemáticas exposições e espaços³⁸. Desta forma estas iniciativas passaram a ser reconhecidas dentro da programação cultural, ganhando uma significativa expressão, algo que nunca teria acontecido até à data, inscrevendo-se na discussão estética da época. É neste contexto que surge a Galeria Zé dos Bois.

1.3 Fundação da Galeria Zé dos Bois

A Associação³⁹ Zé dos Bois, mais conhecida por Galeria Zé dos Bois ou ZDB⁴⁰ surge por “iniciativa civil e artística” (Checa, 2007: 7) no dia 27 de outubro de 1994, com uma inauguração que durante três dias deu a conhecer o programa cultural da ZDB através de três instalações consecutivas, no primeiro espaço que a associação ocupou, o nº43 da Rua da Vinha⁴¹. A ZDB poderá ser considerada como um fruto do panorama de exclusão, tanto do sistema de circulação comercial como institucional do meio artístico, com que os jovens artistas se deparavam, sendo concebida como:

Uma plataforma de criação, produção e difusão, com o objetivo de promover a cultura contemporânea e a sua pluridisciplinaridade, possibilitar aos artistas e intérpretes condições físicas de pesquisa e de laboratório, promover a difusão e a afirmação de objetos artísticos inovadores nas mais diversas áreas: artes visuais, dança, música, teatro, multimédia e os seus cruzamentos, fomentando com especial atenção a experimentação,

³⁸ Espaços geridos por artistas, ditos alternativos ou independentes.

³⁹ Por questões formais a ZDB ter-se-á constituído legalmente como associação de forma a conseguir mais facilmente aceder a apoios e financiamentos, tanto públicos como privados (Carinha da Cunha, 1999: 135).

⁴⁰ O nome Zé dos Bois terá surgido como uma *tradução* para português do nome do artista plástico Joseph Beuys.

⁴¹ A ZDB esteve na Rua da Vinha de outubro de 1994 a Agosto de 1995, em Dezembro de 1995 entidades imobiliárias privadas cederam-lhes dois andares na Rua de São Paulo (nº62), onde ficaram durante um ano, tendo em janeiro de 1997 a Associação encontrando uma nova sede no Bairro Alto, desta vez na Rua da Atalaia, onde permaneceram até setembro de 1997, por fim, a partir de novembro de 1997 a ZDB instalou-se no seu espaço atual, o antigo Palácio da Baronesa de Almeida na Rua da Barroca (nº59), um edifício abandonado cedido por uma entidade estatal, o Centro Regional de Segurança Social de Lisboa e Vale do Tejo (Jürgens, 2006: 500).

a inovação e a exploração de linguagens nas artes e tecnologias emergentes. (Checa, 2007: 7)

Desta forma, 15 jovens ligados a diversas áreas artísticas (como o teatro, as artes plásticas, a ourivesaria, a música, o cinema, a literatura, o vídeo, entre outros), sendo estes Cesário Monteiro, Francisca Bagulho, João Garcia Miguel, João Miguel Serralha (Arara), João Milagre (Shorty), Mário Cameira, Natxo Checa, Paula Hespanha, Pedro Sabino, Pollyanna Jazmine, Renato Cruz, Rodrigo Miragaia, Teresa Milheiro e Tiago Gomes, reuniram-se com o objetivo inicial de criar um “espaço alternativo, tanto do ponto de vista do mercado, como do ponto simbólico e político” (Carinha da Cunha, 1999: 134), no qual poderiam apresentar e divulgar os seus trabalhos, salientando as seguintes atividades como prioritárias: “exposições, venda de publicação marginais (revistas, fanzines, discos, etc.), performances, ciclos de videoarte e animação urbana” (Carinha da Cunha, 1999: 134). A renda do espaço seria dividida por todos os membros deste coletivo e lá seriam concretizadas exposições a cada três semanas, sendo que no final do primeiro ano todos os membros teriam exposto os seus projetos. Na revista *Número* em 1998 é publicada uma entrevista com três dos responsáveis pelo projeto, Cláudia Castelo, Francisca Bagulho e Natxo Checa, onde estes afirmam:

A ZDB desde o início surgiu como um espaço de mostra dos próprios artistas e sempre vocacionado para mostrar outros da mesma geração ou que tivessem alguma relação com o tipo de trabalho que envolvia essas 15 pessoas, passando rapidamente a ter o cunho de mostrar aquilo que outras galerias ou outros espaços de arte contemporânea não podiam mostrar por motivos comerciais, ideológicos, estéticos ou outros. (Mendes, apud Jürgens, 2006: 502)

Como podemos observar a ZDB, apesar de no seu início ter como principal vocação a mostra de trabalhos dos seus membros fundadores, rapidamente adquiriu uma outra dimensão, tornando-se um “polo catalisador de uma série de atividades diferenciadas, que pretendem ter em comum a afirmação de novidades face à arte institucionalizada” (Carinha da Cunha, 1999: 136). Um momento de particular exposição mediática para a ZDB, distinguindo-a no meio artístico, terá sido o *Festival Atlântico-Mostra Internacional de Arte, Performance e Tecnologia*, cuja primeira edição ocorreu em 1995, seguindo-se duas mais, em 1997 e 1999. Este terá sido um dos projetos de maior escala organizados pela ZDB até ao momento, sendo também o seu primeiro evento de cariz internacional, definido como “uma mostra internacional de arte, performance e

tecnologia orientada para o fomento, investigação e difusão das novas tecnologias da informação aplicadas à criação artística e de intervenções inclassificáveis comprometidas com as estéticas e a sociedade do fim do séc. XX” (programa do Festival Atlântico de 1997).

A primeira edição do festival não teria temática e contou com diversos eventos de artes visuais, artes performativas e música como exposições, conferências, música eletrónica, workshops e performances. Esta terá sido, nas palavras de Natxo Checa, membro fundador da ZDB e um dos principais mentores deste festival, “um tiro no escuro para perceber se existia em Lisboa espaço para um evento multimédia e de trabalhos extra-artísticos que não se enquadrassem no *mainstream*” (Checa apud Rato, 1999: 2).

A segunda edição que teria o título de *Atlântico '97 – O Corpo na Sociedade Pós-Moderna: Manipulações e Limites*⁴² debruçava-se sobre a relação do corpo com as mudanças sociais, políticas, científicas, éticas, económicas e culturais e deixaria “imagens de corpos mutantes dilacerados: por exemplo, o de Orlan, artista francesa que em intervenções de cirurgia plástica tornadas performance tem vindo a fazer do corpo matéria-prima de trabalho” ou ainda “corpos cibernéticos: o de Stelarc, que expôs em palco as potencialidades de uma extensão mecânica aplicada ao seu braço cujo comando é feito a partir de um computador que pode estar situado a quilómetros de distância” (Rato, 1999: 2). Esta edição ocupou vários espaços da cidade, como a Antiga Litografia de Portugal⁴³, onde decorreu o ciclo de vídeos *Corpo Extremo*⁴⁴, e um programa de espetáculos que contou com a participação dos já mencionados Orlan e Sterlac, tal como Annie Sprinkle e Marcel.Í Antúnez (que já teria participado na primeira edição do festival, no qual apresentou a peça *Epizoo*). No espaço que a ZDB ocupava na altura, o nº36 da Rua da Atalaia, foi apresentada a exposição *Belezas Mutantes*, na qual foram reunidos trabalhos de Aziz + Cucher, Daniele Buetti, Gilberto Reis, Juan Urriós, Lynn Hershman, Made in Eric, Orlan, Paula Soares, Paulo Mendes, Philippe Meste e Ugo Rondidone. No âmbito da exposição e da temática do festival foram ainda realizados dois workshops neste espaço, *Body 17:06 Soul in the telematic space*, com o artista plástico Paul Sermon e *Satel.lits Obscens* com Marcel.Í Antúnez. Foi ainda organizada uma exposição de Donna Mc Adams, *Caught in the Act*, na qual a fotógrafa norte-americana

⁴² Esta edição decorreu de 2 a 31 de maio de 1997.

⁴³ Rua São Boaventura, nº 121, no Bairro Alto.

⁴⁴ No qual foram apresentados filmes sobre performances nas quais a linguagem estética se relaciona com extremo e as transgressões dos limites do corpo humano.

apresentava registos fotográficos de performances de Annie Sprinkle, La Fura dels Baus, Kare Finley, entre outros, ao vivo documentadas em espaços alternativos de Nova Iorque⁴⁵, na cisterna da FBAUL. Por fim teve ainda lugar no Centro Cultural de Belém um ciclo de conferências e debates⁴⁶ em torno da temática do festival “que materializava o desejo do próprio festival de conferir visibilidades a apoiar a afirmação de ideias e questões socialmente progressistas e politicamente radicais” (Jürgens, 2006: 505).

A terceira e última edição do Festival Atlântico teria como tema: *Sensibilidade Apocalíptica*. Uma temática que embora repetidamente abordada na época, pedia “uma outra resposta”. Não sendo o *Atlântico* '99 apenas uma “apresentação de posições apocalípticas sombrias ou de visões idealistas do futuro” mas antes “uma revelação de uma variedade de discursos inspirados pelo nosso contexto temporal, desde teorias milenaristas e criações artísticas que antecipam catástrofes até aquelas que se centram na grande quantidade de possibilidades espirituais e tecnológicas que um princípio pode engendrar” (programa do Festival Atlântico de 1999). Esta edição, à semelhança das anteriores, ocupou diversos espaços entre o Chiado e o Bairro Alto, tendo a exposição sido também dividida entre a Galeria Zé dos Bois, desta vez já no espaço que ocupa atualmente na Rua da Barroca, o edifício Novo Figurino (Rua Garrett, nº26) e a antiga loja Ana Salazar (Rua Nova do Almada, nº 89). A exposição, inaugurada a 21 de outubro de 1999⁴⁷, contou com a participação de artistas nacionais entre os quais Pedro Cabral Santo, Alexandre Estrela, Miguel Palma, Rigo, Miguel Soares, Paulo Mendes e Marília Maria Mira e estrangeiros sendo estes: Antoni Muntadas (Espanha/EUA), Atelier Van Lieshout (Holanda), David Hoffos (Canadá), Eduardo Kac (Brasil/EUA), Egle Rakauskaite (Lituânia), Grupo AES (Rússia), H.R. Giger (Suíça), Jenny Holzer (EUA), Joe Coleman (EUA), Kenji Yanobe (Japão), Liew Kung Yu (Malásia), Manuel Ocampo (Filipinas/EUA), Mariko Mori (Japão), Philippe Meste (França), Shirin Neshat (Irão), Yves Amu Klein (EUA) e Wang Du (China). As propostas artísticas desta edição do Festival Atlântico seriam referidas em entrevista pelos responsáveis da ZDB da seguinte forma:

Interessa-nos a arte contemporânea, no sentido em que a entendemos, com novos formatos. Interessa-nos o futuro próximo na introdução das novas tecnologias, no nosso

⁴⁵ Como o Performance Space 122, o Pyramid Club, o The Kitchen, o Performance Garage ou 8BC.

⁴⁶ As temáticas abordadas foram; “arte na era digital”, “o corpo pós-orgânico” e “dos modernos primitivos ao corpo cyborgue”.

⁴⁷ Patente até ao dia 20 de novembro do mesmo ano.

quotidiano, nas nossas vidas, e na arte. Isto é uma revolução que está a acontecer, e o Atlântico tenta fazer essa passagem, agarrar a cyber-cultura enquanto fenómeno social. (Mendes apud Jürgens, 2006: 506)

Fez ainda parte do programa do *Atlântico* '99 o *Hi-8 video art*, organizado por Alexandre Estrela⁴⁸, uma mostra de vídeos em formato Hi8⁴⁹ numa sessão única de 10 minutos (cada filme só seria mostrado uma única vez, sem *loops* ou repetições), cuja escolha se basearia apenas na sua qualidade como obras de arte. E, tal como nas edições anteriores, uma extensa programação de concertos⁵⁰ e música eletrónica, performances, conferências⁵¹ e workshops.

Para além das suas próprias iniciativas, a ZDB abriu ainda as suas portas a projetos e exposições, maioritariamente de carácter independente face ao meio galerístico e institucional, iniciativas estas que de acordo com Sandra Viera Jürgens⁵², marcaram o domínio da arte contemporânea na década de noventa, constituindo “(...) uma fase emblemática no que diz respeito à intervenção programática dos artistas plásticos na promoção pública da sua atividade artística” (Jürgens, 2006: 90). Neste panorama destacam-se por exemplo as exposições no Boqueirão da Praia da Galé (ou Galeria Monumental II⁵³) de artistas como Rui Calçada Bastos, Francisco Tropa, José Drummond, Marta Soares e Edgar Massul, no final da década dos *Art Attack*⁵⁴ nas Caldas da Rainha, bem como os percursos do Centro de Artes Plásticas de Coimbra⁵⁵ ou a Galeria Diferença⁵⁶ (originalmente Cooperativa Grafil). Mas uma iniciativa que

⁴⁸ No dia 22 de outubro no espaço Novo Figurino.

⁴⁹ Formato de vídeo analógico introduzido em 1989, como uma extensão do já existente Vídeo 8.

⁵⁰ Os concertos teriam lugar no Edifício Capital, no nº78 da Rua Diário de Notícias.

⁵¹ As conferências ocorreram no auditório da Faculdade de Belas Artes da Faculdade de Lisboa.

⁵² Em «A Acção do Artista-Comissário», in *Marte*, n. 2– Legitimação na Arte, Setembro de 2006, pp. 90-92.

⁵³ O Boqueirão da Praia da Galé funcionou, na década de 90, como uma extensão da galeria Monumental, formada por um grupo de jovens artistas que teve origem através de um “atelier livre” Escola António Arroio sob a direção do artista Pedro Morais (João Pinharanda in *Público*, 29-06-95).

⁵⁴ Coletivo formado por alunos da Escola Superior de Tecnologia, Gestão, Arte e Design das Caldas da Rainha, que tinha por objetivo mostrar arte contemporânea na sua cidade. Desenvolveram um projeto intitulado de *Galeria 30 Dias*, na qual durante um mês (março) apresentaram várias exposições, de artistas como Carlos Nogueira, Catarina Câmara Pereira ou Ana Vieira, com a particularidade de terminarem no próprio dia em que eram inauguradas.

⁵⁵ Fundado em 1958, por um grupo de jovens estudantes da academia de Coimbra.

⁵⁶ A Cooperativa Diferença Comunicação Visual foi criada em 1979, dando continuidade à Cooperativa Grafil, criada na sequência da exposição Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea, organizada por Ernesto de Sousa. Para além deste faziam parte desta cooperativa António Palolo, Fernanda Pissarro, Helena Almeida, Irene Buarque, José Carvalho, José Conduto, Maria Rolão, Marília Viegas e Monteiro Gil. Foi-lhe conferida o estatuto de *Utilidade Publica Sem Fins Lucrativos* em reconhecimento da sua atividade no lançamento de jovens artistas e abertura a diversas vertentes estéticas. Em 1987, com apoios da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste

pensamos necessitar de realçar, não só pelo seu carácter singular e relevância na época, mas também pela ligação à Galeria Zé dos Bois, é a formação dos *Autores em Movimento*⁵⁷. Este grupo auto-organizado, coordenado por Pedro Cabral Santo, José Guerra, Paulo Carmona e Tiago Baptista, rejeitava a denominação de grupo ou coletivo, e a ele poderia pertencer qualquer pessoa que integrasse de forma independente, ou que já tivesse integrado, um dos seus projetos. No catálogo da exposição *X-Rated*⁵⁸, que teve lugar na Galeria Zé dos Bois, podemos ler:

Em primeiro lugar, falar de “Autores em Movimento” não é o mesmo que falar de um grupo ou de grupos, mas pelo contrário, é distinguir um esforço coletivo que tem sido desenvolvido desde os projetos “Greenhouse”, “Jetlag” até ao presente (“X-Rated”); em segundo, com a exposição “X-Rated” acentua-se e comprova-se a existência de um espaço político e de um tempo estético, em que, nomeadamente, se põe à prova o estado atual da crítica. (Catálogo X-Rated, 1997)

Os eventos dos *Autores em Movimento*, procuravam “espaços alternativos aos normais circuitos de difusão artística” (Cat. *X-Rated*, 1997), como a Estufa Fria onde em 1996 apresentaram a exposição *Greenhouse Display*⁵⁹, a Reitoria da Universidade de Lisboa na qual esteve patente a exposição *Jetlag*, também em 1996, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra que recebeu os projetos *Zapping Ecstasy* em 1996 e *(A)casos (&)materiais* em 1998, e a Galeria ZDB, que acolheu duas exposições, a mencionada *X-Rated* em 1998, e *O Império Contra Ataca*⁶⁰ no mesmo ano. A sinergia entre a Galeria Zé dos Bois e os *Autores em Movimento* é relevante e representativa do espírito da época. Um dos focos da programação da ZDB seria “construir discursos, solidificar linguagens e efetivar obra” (Cat. *X-Rated*, 1997), a entidade agregadora de artistas *Autores em Movimento* “propõe temas e põe-nos a trabalhar num Regime Discursivo” no qual os autores poderiam colaborar e elaborar pesquisas que mais tarde lhes permitiriam “desenvolver individualmente o seu regime discursivo” (Cat. *X-Rated*, 1997). Esta relação, não fortuita, partiu também de um importante fator:

Gulbenkian ampliaram as instalações da Galeria Diferença, desenvolvendo uma vasta atividade expositiva ao longo da década de 1990.

⁵⁷ Este grupo foi formado em 1993 e a sua apresentação ocorreu na exposição coletiva *Set Up*, na Faculdade de Letras de Lisboa.

⁵⁸ Exposição comissariada por Pedro Cabral Santo em 1998, na Galeria Zé dos Bois. Ver figuras 1 e 2 (anexo 5, pp. 168 e 169).

⁵⁹ Ver figura 3 (anexo 5, pág. 169).

⁶⁰ Exposição comissariada por Pedro Cabral Santo e Carlos, esteve patente entre 23 de maio e 27 de junho de 1998 na Galeria Zé dos Bois,

Há na realidade um comum interesse por “verdades inevitáveis” à volta das quais os autores elaboram a sua pesquisa, assim como uma certa emergência em ativar circuitos, solidificar infraestruturas de produção e diversificar propostas de públicos. Por si só, estamos diante de uma categoria geracional, ou perante a satisfação de ter um tempo e um espaço que nos pertence. (Cat. X-Rated, 1997)

Consideramos fundamental mencionar estas exposições uma vez que, apesar de não terem sido comissariadas por Natxo Checa, na altura este já seria responsável pela programação de artes visuais na ZDB, e de certa forma o modelo destas exposições parece ter marcado o modelo expositivo da Galeria Zé dos Bois na década de noventa, tendo ainda algum eco na sua produção atual. Através destas exposições, tal como das exposições que foram produzidas no âmbito do Festival Atlântico, é apresentada uma nova vaga de artistas, onde podemos incluir nomes que colaboraram com a ZDB em mais de uma ocasião⁶¹ como: Rui Toscano, Carlos Roque, Miguel Soares, Rui Valério, João Tabarra, Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo, Miguel Palma e Alexandre Estrela. Este último tendo vindo a desenvolver uma próxima relação com o diretor artístico de artes visuais da ZDB que se estende até ao presente, e que será explorada adiante. Será também importante acrescentar que tanto as mostras organizadas e acolhidas pela ZDB, como as que foram impulsionadas por agentes (fora do meio institucional) já mencionados, pertencendo a estes curadores ou artistas-curadores⁶², coletivos artísticos e grupos sem denominação formal não só constituíram “novas modos de distribuição artística” como impulsionaram “entre os seus organizadores e participantes o estabelecimento de redes de solidariedade informal” (Jürgens, 2001).

Mas se durante a década de 1990 a Galeria Zé dos Bois era vista como uma galeria geracional, que procurava colmatar a problemática da inserção no sistema das artes com que a geração de artistas da época se confrontava, quando se dá a entrada no novo milénio esta vê-se confrontada com a necessidade de entrar numa nova fase.

Como já referimos a partir de 1994 surgem novas instituições dedicadas à arte contemporânea em Portugal, como a Culturgest ou o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves. E quando chegamos aos anos 2000, estas instituições já se

⁶¹ Artistas que participaram nas exposições organizadas pelos *Autores em Movimento* patentes na ZDB, nas exposições organizadas pela ZDB no âmbito do Festival Atlântico e em exposições coletivas e individuais patentes na ZDB.

⁶² Podemos referir aqui nomes como Paulo Mendes, Alexandre Estrela, Miguel Soares, João Fonte Santa, Pedro Cabral Santo e Carlos Roque.

encontram estabelecidas e começam a realizar exposições de artistas com os quais a ZDB trabalhava na década de 1990. Artistas estes que já teriam conseguido a sua afirmação no meio, já não se encontrando na posição de busca por um lugar no meio artístico. Esta situação coloca a ZDB numa situação de impasse uma vez que, por um lado, ao continuar a trabalhar com estes artistas iria perder a sua posição de espaço alternativo e jovem, que estabelece uma diferença dentro do panorama da arte contemporânea, e por outro, tornar-se-ia improfícuo realizar exposições dos mesmos artistas que outras instituições estariam a organizar, uma vez que com os seus meios e financiamentos o resultado nunca poderia ser o mesmo. Citando Natxo Checa:

Como é que podemos marcar a diferença? Como é que podemos fazer uma coisa que as instituições não são capazes de fazer? Porque se não, não faz sentido, para que é que eu vou fazer uma exposição do Rui Toscano, se Serralves pode fazer dez vezes melhor a exposição do Rui Toscano? Porque tem mais meios, porque tem a galeria implicada, porque tem o artista implicado, tem uma máquina brutal para levar escolas, qual é o sentido? Não estou a competir com a maneira de uma instituição trabalhar, eu sou é complementar ou diferenciado. (Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1)

Desta forma a Galeria Zé dos Bois, como adaptação à época e ao meio introduz duas importantes componentes que permitiram que o trabalho por si desenvolvido continuasse não só diferenciado, mas também de grande relevância. Podemos assim destacar duas inovações: a realização de residências artísticas, nacionais e internacionais, e a prática curatorial que Natxo Checa começa a desenvolver a partir de 2001, e que passa pelo desenvolvimento de uma relação aprofundada com os artistas, na qual a curadoria se envolve impulsionando a produção de obras de raiz e exposições.

1.4 Caracterização da atividade da ZDB na passagem para o século XXI

Ao entrarmos no ano 2000 não só iniciamos um novo século, como iniciamos uma nova época, que não poderia ser mais diferente da década antecedente, não sendo exceção o que diz respeito ao meio artístico. Como já mencionamos, na década de 90 os jovens artistas tentavam singrar, lutando pelos seus lugares no mundo da arte e utilizando essa luta para denunciar o meio institucional que os mantinha à margem e o meio académico

considerado obsoleto⁶³. Mas nesta nova década, os artistas da geração de 90 já se teriam conseguido afirmar no meio e as escolas e academias⁶⁴ teriam atualizado os seus programas e corpos de docentes e aproximavam-se mais do modelo europeu através do Acordo de Bolonha. É também importante referir que o meio artístico português inicia uma maior busca de internacionalização, sendo que por um lado, as instituições procuram apresentar exposições internacionais, o que permite acesso ao trabalho de artistas e curadores com diferentes visões sobre a arte contemporânea, e por outro, existe uma maior disponibilização de meios⁶⁵ o que permitem aos artistas portugueses o acesso a escolas e instituições estrangeiras.

Como também já referimos a identidade da Galeria Zé dos Bois encontrava-se muito ligada às características da geração de 90 atrás mencionadas, o que faz com que também a ZDB sinta a necessidade de reinvenção face ao novo milénio. E esta reinvenção, no que concerne o departamento de artes visuais, centra-se na figura de Natxo Checa. Este, que durante a década de 90 foi um dos grandes impulsionadores da profissionalização e dinamização da Galeria Zé dos Bois e que assumiu o papel de programador de artes visuais, com a entrada nos anos 2000 começa a desenvolver uma prática curatorial, que se tornaria uma das imagens de marca da ZDB, e que será explorada adiante. Natxo Checa afirma que a curadoria foi algo que o próprio foi “afinando a partir da programação”⁶⁶, não abdicando de uma para realizar a outra, uma vez que diz misturar a curadoria com a programação. Enquanto que o seu lado de programador o força a adotar um pensamento genérico, com a sua instituição em vista e o que quer planear para esta, o lado curatorial permite um pensamento especializado num evento específico. Para si a curadoria passa pela “montagem discursiva (no caso de uma exposição) da exposição” procurando “conduzir o espectador por um espaço”, tendo em vista o que quer que este apreenda através do percurso da exposição⁶⁷. No entanto este não é um percurso que faz

⁶³ Veja-se o caso da exposição *Wallmate*, mencionada no subcapítulo 5.2, na qual Alexandre Estrela e Miguel Soares utilizaram a exposição de finalistas na FBAUL que ambos organizaram como um meio de protesto contra a instituição, denunciando os quadros desadequados no texto que Rui Toscano escreveu para o catálogo da exposição.

⁶⁴ A Faculdade de Belas Artes de Lisboa contratou professores como Delfim Sardo e Ângela Ferreira, a Ar.Co e a Escola Maumaus alteram as suas dinâmicas.

⁶⁵ Como bolsas de estudo de instituições privadas, como a Fundação Calouste Gulbenkian, que já teria bolsas desde a década de 1960, ou a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, e programas de intercâmbio para estudantes.

⁶⁶ Entrevista a Natxo Checa realizada a 21 de dezembro de 2017. Anexo 1.

⁶⁷ Entrevista a Natxo Checa realizada a 21 de dezembro de 2017. Anexo 1.

sozinho, uma vez que do seu ponto de vista “o curador acompanha o artista, não é o artista que acompanha o curador”⁶⁸.

⁶⁸ Entrevista a Natxo Checa realizada a 21 de dezembro de 2017. Anexo 1.

2. Para um breve entendimento da curadoria

Atualmente a função do curador é conhecida a um nível global. Existem diversas publicações que exploram a sua prática, as suas origens, o seu discurso e a sua teoria. Existem também, cursos, mestrados e pós-graduações em universidades e escolas de arte em vários países, e curadores que alcançam um estatuto de quase-celebridade no meio artístico, como o suíço Hans Ulrich Obrist⁶⁹, alcançando reconhecimento internacional. No entanto, o que referimos é relativamente recente, sendo que, de facto, a história da curadoria é recente⁷⁰.

Vivemos num mundo globalizado e multicultural, no qual o meio artístico é influenciado pelo aparecimento da cultura das bienais e das grandes exposições coletivas, e no qual a autoria do curador ganha uma nova importância. Tal como é dito por Christophe Cherix⁷¹ na introdução de *A Brief History of Curating* de Hans Ulrich Obrist “no final dos anos 1960, a ‘ascensão do curador como criador’, como Bruce Altshuler lhe chamou, não mudou apenas a nossa perceção das exposições, como também criou a necessidade de as documentar de forma mais completa”⁷² (Obrist, 2008: 8). Julgamos ser importante, investigar como é que o curador alcançou este estatuto de “criador”, o que implica olhar para a sua história antes de 1960, e observar se este se manteve após a sua ascensão, ou se também foi alvo de mutações na transição para o séc. XXI, e como se adaptou ao seu campo de produção cultural.

⁶⁹ Curador, crítico e historiador de arte. Atualmente Hans Ulrich Obrist é diretor artístico das Serpentine Galleries em Londres.

⁷⁰ Algumas publicações sobre esta temática, consultadas nesta dissertação são por exemplo *A Brief History of Curating* de Hans Ulrich Obrist, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else* de David Balzer, *The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987* de Paul O'Neill (tese de doutoramento). Também a nível nacional possível encontrar autores que se debruçam sobre o tema, como Bruno Marchand em *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial: Uma Introdução à Especificidade da Curadoria* (dissertação de mestrado) e Luísa Especial em *Os Curadores em Exposição: Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea* (tese de doutoramento).

⁷¹ Curador no Museum of Modern Art (MoMA), desde 2007, curador chefe do Departamento de Impressões e Livros Ilustrados desde 2010 e curador chefe de Desenhos e Impressões da Fundação Lehman no MoMA desde 2013.

⁷² No original: “in the late 1960s, ‘the rise of the curator as creator,’ as Bruce Altshuler called it, not only changed our perception of exhibitions, but also created the need to document them more fully” (Obrist, 2008: 8).

2.1 O que é um curador?

A palavra “curador” tem tido uma proliferação massiva, sendo que na atualidade se pode encontrar fora do meio artístico. Por exemplo, quando alguém seleciona fotografias para uma página da internet, realiza uma *playlist* para uma atuação ao vivo⁷³, ou indica filmes para um ciclo de cinema, considera-se ter existido um ato de “curadoria”. De facto, parece que tudo o que se relaciona com realizar uma seleção, que pode não ser só de imagens, música e filmes, chegando até a passar pelo mundo da gastronomia, pode ser associado a esta designação. Como refere Hans Ulrich Obrist, na sua obra *Ways of Curating*:

É bastante óbvio que a “curadoria” está a ser utilizada numa maior variedade de contextos do que antes, em referência a tudo, desde mostras de impressões dos Velhos Mestre aos conteúdos de uma loja de vinhos. Inclusive a expressão verbal tão comum hoje em dia, fazer curadoria [to curate], e as suas variantes [curating, curated], são cunhas do século XX. Isto regista uma mudança no entendimento de uma pessoa (o curador) para uma ação (curadoria), que é agora entendida como uma atividade por si mesma.⁷⁴ (Obrist, 2014: 23)

Na língua portuguesa a relação com a palavra curadoria e verbos que dela derivam é um pouco diferente do que observamos na língua inglesa. A própria designação “curador” só começou a ser utilizada nas últimas décadas, sendo que anteriormente se utilizava a designação de “comissário”⁷⁵, proveniente do francês “commissaire”. O comissário teria uma função de carácter temporária, semelhante à de um curador independente, sendo que no dicionário é definido como “pessoa que exerce temporariamente funções especiais de administração ou organização de um evento cultural”⁷⁶. Já o conservador de museu, de cuja designação anglo-saxónica - curator - deriva a nomenclatura atual, aproximar-se-ia do curador de instituição, nos dias de hoje, cujas funções estiveram sobretudo associadas à conservação e restauro das peças da

⁷³ Veja-se por exemplo a 15ª edição do festival EDP Cool Jazz, no qual o músico Salvador Sobral terá assumido a curadoria de um dos dias (18 de julho), criando um repertório de jazz.

⁷⁴ No original: “It’s fairly obvious that ‘curating’ is being used in a greater variety of contexts than even before, in reference to everything from an exhibition of prints by Old Masters to the contents of a boutique wine shop. Even the verb form so commonly used today, to curate, and its variant (curating, curated) are coinages of the twentieth century. This records a shift in understanding from a person (curator) to an enterprise (curating) which is now understood as an activity unto itself” (Obrist, 2014: 23).

⁷⁵ Ainda utilizada em Portugal.

⁷⁶ Comissário in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/comissário>, consultado a 20 de dezembro de 2017.

coleção de um museu - hoje ocupadas pelos chamados “registrars” - e que ampliaram competências ao longo dos últimos dois séculos para incluir funções de recorte expositivo. No dicionário encontramos a vaga descrição de “funcionário superior de museu ou biblioteca”⁷⁷. Por sua vez a palavra “curador”, é definida como “profissional responsável pelas obras que constituem o património de uma instituição (museu, galeria, etc.) e pela conceção e supervisão da sua exposição”⁷⁸.

Todas estas designações são um pouco vastas, uma vez que um curador cada vez incorpora mais funções. De acordo com Adrian George, “um curador é provavelmente melhor conhecido como o selecionador e intérprete de obras de arte de uma instituição; no entanto, o seu papel atualmente incorpora os de produtor, comissário, planificador de exposições, educador, gerente e organizador”⁷⁹ (George, 2015: 2). O autor acrescenta ainda que, para além das funções citadas, o curador contemporâneo pode ainda ser o responsável por escrever folhas de sala (o que em parte depende dos fundos da instituição que receber a exposição), textos para o catálogo, para a imprensa, para o sítio web ou redes sociais da instituição e, mesmo por desenvolver programas de apoio e complemento à exposição.. O curador pode ainda ter de: recolher fundos, quer seja para conseguir produzir a exposição, no caso de ser independente⁸⁰, ou para angariar patrocinadores se trabalhar para uma instituição; interagir com o público através de atividades que muitas vezes servem para atrair visitantes para a exposição ou dinamizar o museu; estar envolvido com o meio académico, escrevendo artigos científicos, dando palestras em escolas e universidades e fazendo parcerias com as mesmas. Podemos então observar que na medida em que o século XXI é caracterizado por uma pluralidade crescente e desenvolvimento vertiginoso, a atividade curatorial é obrigada a adaptar-se a este paradigma.

⁷⁷ Conservador in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/conservador>, consultado a 20 de dezembro de 2017.

⁷⁸ Curador in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/curador>, consultado a 20 de dezembro de 2017.

⁷⁹ No original: “a curator is probably best known as the selector and interpreter of works of art for an institution; however, the role now incorporates those of producer, commissioner, exhibition planner, educator, manager and organizer” (George, 2015: 2).

⁸⁰ Curador que não trabalha para uma instituição, mas por conta própria.

2.2 Origens da curadoria

Observámos as definições de “curador” que podem ser encontradas no dicionário, no entanto é também pertinente analisar a origem etimológica da palavra. “Curador” provém do latim “curare”, que significava “tomar conta de”, o que se pode relacionar com a função de tomar conta de uma coleção, ou de obras de arte.

Não se sabe ao certo quem foi o primeiro curador, sendo que a literatura que temos sobre o assunto é muito recente, e os registos históricos são praticamente inexistentes. No entanto, David Levi Strauss⁸¹ (n. 1953) anteriormente docente num inovador programa em estudos curatoriais na Universidade de Bard traça, no seu ensaio *The Bias of The World*, uma cronologia da curadoria, que David Balzer resume em *Curationism: How Curating Took Over The Art World and Everything Else*.

Levi Strauss recua até ao Império Romano, onde os curadores trabalhavam para o Império e tinham diversas funções relacionadas com o trabalho público, como a supervisão da construção de aquedutos, termas e estradas. Na Idade Média, o curador encontra-se associado ao cristianismo, sendo um pároco que cuidava das almas. A sua função seria, na expressão de Balzer, “curar as almas”. Estes são os mais antigos conceitos de curador existentes, sendo que a função de tomar conta de uma coleção de arte fora do jugo da Igreja começa a ser associada a estes no século XVI. O curador que apresenta “uma demonstração de gosto ou perícia que confere uma independência estilizada ao ato de cuidar e instalar”⁸² (Balzer, 2014: 27), e que se encontra conectado com os meios artístico e académico emerge após a *Renaissance*. Um exemplo dado por David Levi Strauss, é Robert Hooke (1635-1703), curador de experiências da Royal Society⁸³. A sua função era seleccionar e organizar demonstrações do material que se encontrava no repositório da sociedade. Desta forma este funcionaria como um organizador de exposições, que fazia a mediação entre os objetos e o público. Este repositório é o exemplo de um Gabinete de Curiosidades⁸⁴, os conhecidos precursores dos museus que, por norma, pertenciam a membros da aristocracia, e continham diversos

⁸¹ Poeta, ensaísta e crítico e educador de arte e cultura norte americano.

⁸² No original: “a display of taste or expertise that lends stylized independence to the act of caring for and assembling” (Balzer, 2014: 27).

⁸³ The President, Council and Fellows of the Royal Society of London for Improving Natural Knowledge, conhecida como Royal Society (Sociedade Real), foi fundada em 1660, e é considerada a instituição científica mais antiga do mundo.

⁸⁴ Espaços onde eram armazenadas e expostas coleções de objetos raros que provinham dos descobrimentos e explorações europeias, durante os séculos XVI e XVII.

objetos que poderiam ser históricos ou científicos. Cada Gabinete teria um curador, que cuidava dos objetos e fazia o seu inventário, estes poderiam ser os próprios donos do Gabinete ou alguém contratado para realizar este trabalho.

No período entre o final do século XVIII e início do século XIX, surge o curador associado ao museu. Este aparece relacionado com o museu do Louvre, cuja origem data de 1793. Um dos seus primeiros curadores foi Dominique Vivant Denon (1747 – 1825)⁸⁵, cuja função era a de cuidar e catalogar as obras da coleção do Louvre. Um fenómeno importantíssimo da mesma época, são os *Salons*⁸⁶, principalmente ingleses e franceses. Estes podem ser considerados os precursores das exposições coletivas, para as quais existe uma seleção de obras por uma identidade, equivalente hoje em dia a um curador (ou uma equipa de curadores) ou a um júri. Foi também nesta altura que começaram a surgir as exposições com curadoria dos próprios artistas, também uma prática contemporânea. O que teve origem na célebre revolta de Gustave Courbet (1819 – 1877) contra o júri que rejeitou a sua obra *L'Atelier du Peintre* (1855), para a Exposição Universal de 1855, levando-o a organizar o Pavilhão do Realismo⁸⁷ perto do *Salon*. Um episódio também muito importante para a proliferação desta prática foi o *Salon des Refusés* em 1863⁸⁸, onde artistas, como Manet (1832 – 1883) e Cézanne (1839 – 1906), que teriam sido recusados no Salão da Academia⁸⁹, expuseram as suas obras, sendo eles mesmos os curadores da exposição. Os artistas contaram com o apoio do Imperador Napoleão III (1808 – 1873), que face à grande quantidade de reclamações relativamente às rejeições do júri da academia, permitiu que estes pintores apresentassem os seus trabalhos numa ala do Palácio da Indústria.

Estes fenómenos estiveram na origem do aparecimento de curadores, diretores de museus e museólogos, como ainda hoje os entendemos. Foi também a partir desta época que começaram a ser definidas as quatro funções associadas à curadoria, que para Hans Ulrich Obrist seriam: a preservação das obras de arte e dos artefactos, salvaguardando o património; a seleção de novas obras para a coleção do museu; contribuição para a história da arte, através da realização de investigação académica sobre as peças da coleção; e por

⁸⁵ Dominique Vivant, Barão Denon, foi um pintor, arqueólogo, escritor e diplomata francês, foi ainda Diretor do Musée Central des Arts e do Musée Napoléon.

⁸⁶ Ver figura 3 (anexo, pág. 169).

⁸⁷ Através do Pavilhão do Realismo Courbet teria também como objetivo dar acesso à sua obra a toda a sociedade.

⁸⁸ No ano de 1863 o Salon Officiel rejeitou cerca de dois terços das pinturas propostas, incluindo trabalhos de Gustave Courbet, Édouard Manet, Camille Pissarro e Johan Jongkind.

⁸⁹ Em francês Salon Officiel.

fim, a função que se aproxima mais à ideia de curador que hoje temos, a exposição e organização das obras nas paredes das galerias e museus, ou seja a produção de exposições (Obrist, 2014: 25). Podemos então constatar que desde as suas origens, e até ao século XX, o curador mantinha um papel que se aproximava da sua raiz etimológica, o de cuidar de algo. No entanto, no século XX, foi-se afastando desta função e associando-se cada vez mais ao “ritual cultural moderno” que conhecemos como exposição (Obrist, 2014: 26).

2.3 A prática curatorial no século XX

O século XX foi um século de inovações no meio artístico, tanto na própria produção, como no papel dos museus e da curadoria. É importante observar as alterações que o aparecimento de obras nascidas fora dos contextos disciplinares tradicionais, como a pintura e escultura, impulsionaram. Movimentos modernistas expandiram o campo de possibilidades de produção para fora dos meios tradicionais, obrigando o curador a ter que lidar não só com a pintura e com a escultura, como também com performance, instalações, arte conceptual, e mais tarde, com o advento das novas tecnologias, a *media art*, a vídeo arte, entre muitas outras onde vários campos se combinam para a realização da obra de arte. Estas práticas, ao tornarem-se mais próximas do conceito tornam-se também mais distantes do público, o que aumentou a necessidade de mediação. O curador passou então a ter um novo papel, vendo a sua atividade prática ser complementada por uma atividade discursiva.

Se recuarmos novamente até à época dos *Salons* e observarmos a forma como as peças eram expostas, deparamo-nos com um acumular de pinturas que ocupavam as paredes na totalidade, não existindo muito espaço entre os quadros e as suas ostensivas molduras. Não existia qualquer tipo de preocupação em relação à organização das obras em estilos ou períodos, o único critério utilizado para a disposição dos quadros era o seu tamanho, sendo que os maiores ficariam no topo por serem mais fáceis de ver à distância, muitas vezes inclinados para baixo e os pequenos na zona inferior. O plano intermédio era reservado para os melhores quadros. Brian O’Doherty (n. 1928), em *Inside The White Cube*, explica a lógica por detrás desta forma de expor:

Cada quadro era visto como uma entidade independente, totalmente isolada do seu vizinho próximo por uma pesada moldura ao seu redor e um completo sistema de perspectiva intrínseco. O espaço era descontínuo e categorizável, tal como as casas nas quais estes quadros eram colocados tinham diferentes salas para diferentes funções. A mente do século XIX era taxonômica, e o olho do século XIX reconhecia as hierarquias de gênero e a autoridade do quadro.⁹⁰ (O'Doherty, 1999: 16)

De acordo com O'Doherty, a pintura impressionista de Claude Monet (1840 – 1926) veio alterar profundamente o formato de exposições, dando primazia à horizontalidade e não à verticalidade. Os quadros começavam a crescer em tamanho, e desta forma ocupavam mais espaço na parede, e a necessidade de existir espaço entre as diferentes obras tornou-se uma realidade, uma vez que cada peça deveria ser apreciada de forma singular. Os espectadores seriam assim, como diz Obrist, encorajados a observar cada uma das obras livres de quaisquer distrações produzidas pela proximidade às outras obras (Obrist, 2014: 28). Surgiu também uma preocupação no que diz respeito à organização das peças, e assim era dado um espaço específico a cada artista, com suficiente distância dos restantes. Desta forma, a moldura dourada e ostensiva utilizada anteriormente para salientar a separação entre os quadros, tornou-se desnecessária. A prática curatorial teve um papel importante nesta inovação. Um momento que o demonstra terá sido a exposição de Monet, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)⁹¹, para a qual o curador William C. Seitz (1914 – 1974)⁹² tomou a decisão de retirar as molduras de todos os quadros. Mais tarde, também o Expressionismo Abstrato rejeita a moldura, pois os artistas vêm os limites da tela como uma unidade estrutural através da qual é estabelecido um diálogo com a parede onde a peça esta será exposta. Desta forma, a própria galeria começou a ser vista como a moldura para a arte.

Desta época em diante, os curadores passaram a ter um papel cada vez mais importante no que diz respeito à forma de expor obras de arte. Citando novamente Brian O'Doherty, “Neste ponto, o negociante de arte e o curador entram pelas alas. A forma como estes – colaboração com os artistas – apresentaram estas obras, contribuiu, no final

⁹⁰ No original: “Each picture was seen as a self-contained entity, totally isolated from its slum-close neighbor by a heavy frame around and a complete perspective system within. Space was discontinuous and categorizable, just as the houses in which these pictures hung had different rooms for different functions. The nineteenth century mind was taxonomic, and the nineteenth century eye recognized hierarchies of genre and the authority of the frame” (O'Doherty, 1999: 16).

⁹¹ A exposição intitulada Claude Monet: Seasons and Moments, ocorreu de 9 de março a 15 de maio de 1960.

⁹² William Seitz, curador do MoMA durante a década de 1960, foi a primeira pessoa a conseguir um doutoramento em Arte Moderna pela Universidade de Princeton.

dos anos quarenta e nos anos cinquenta, para a definição da nova pintura”⁹³ (O’Doherty, 1999: 27). Estes começam a ter que lidar com questões como o espaço que cada pintura necessita para “respirar”, o que é que se pode juntar e com o quê, e como destacar a unicidade de cada uma das obras. O espaço das galerias e dos museus também se alterou de forma a se adaptar melhor a todas estas novas necessidades. Assim, para se eliminarem por completo todas os elementos que poderiam retirar o foco da obra em si, tudo foi simplificado, tornado branco e limpo, dando origem ao que conhecemos como *white cube*⁹⁴. Este formato é estabelecido pelo MoMA, em 1929, passando a partir daí a ser considerado como o *standart* internacional.

As inovações não se restringiram ao espaço das exposições, estiveram também presentes no seu conteúdo. Como já referimos, o século XX assistiu a inúmeras novidades no que diz respeito à produção artística, incluindo novos formatos, que pediam novas formas de exposição. É importante referir dois projetos pioneiros nesta área, ambos a autoria de Marcel Duchamp (1887 – 1968)⁹⁵, e que podem ser vistos tanto como instalações, como projetos curatoriais. O primeiro, ocorreu em 1938, quando Duchamp foi o responsável pela curadoria da *Exposition Internationale du Surréalisme*⁹⁶, em Paris. Nesta, o artista pendurou 1,200 sacos de carvão no teto da galeria⁹⁷, o que fez com que todos os espectadores observassem um espaço a que normalmente não prestavam a mínima atenção. Com este projeto, Duchamp queria alterar a percepção do espaço, tornando o teto no chão e o chão no teto. Para este efeito, o artista necessitava de introduzir uma fonte de luz, no chão. O que fez, da seguinte forma:

Para o fogão no chão - um braseiro improvisado feito de um velho barril, da aparência dele - tornou-se um lustre. A polícia, corretamente, não o deixou pegar-lhe fogo, então este contentou-se com uma lâmpada. Acima (abaixo) estão 1.200 sacos de combustível e abaixo (acima) é o seu órgão consumidor. Uma perspectiva temporal estende-se,

⁹³ No original: “At this point the dealer and curator enter from the wings. How they - in collaboration with the artist - presented these works, contributed, in the late forties and fifties, to the definition of the new painting” (O’Doherty, 1999: 27).

⁹⁴ A expressão “white cube”, de acordo com o glossário da Tate, refere-se a uma certa estética utilizada em galerias, caracterizada pela sua forma quadrada ou retangular, paredes brancas e uma fonte de luz normalmente localizada no teto. (Consult. a 07-01-2018), disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube>.

⁹⁵ Artista visual e poeta francês, reconhecido pela invenção dos *ready made*.

⁹⁶ Exposição patente na Galérie Beaux-Arts, de 17 de janeiro a 24 de fevereiro de 1938.

⁹⁷ Ver figura 4 (anexo5, pág. 170).

entretanto, no final encontra-se um teto vazio, uma conversão de massa para energia, cinzas, talvez um comentário sobre a história e sobre a arte.⁹⁸ (O'Doherty, 1999: 69).

Desta forma Duchamp utilizou a galeria como um todo, não expondo somente nas paredes, ou no chão, mas utilizando todo o espaço disponível. O segundo projeto teve lugar na exposição *First Papers of Surrealism*⁹⁹, em Manhattan no ano de 1942, da qual Marcel Duchamp foi também curador. Esta é considerada uma das maiores exposições do movimento Surrealista nos Estados Unidos da América, não só pelo facto de muitos célebres artistas europeus deste movimento estarem presentes (muitos teriam deixado a Europa para fugir à guerra), mas também pelo seu conteúdo inovador que alterou a experiência da exposição. Aqui, Marcel Duchamp colocou fibras semelhantes a teias de aranha em todo o espaço da galeria¹⁰⁰, que o visitante teria que contornar para se poder deslocar, voltando a utilizar todo o espaço disponível. Obrist relata em *Ways of Curating*, que a colaboradora de Duchamp da altura, Leonora Carrington (1917 – 2011)¹⁰¹, lhe havia revelado que *Mile of String* era uma espécie de “piada” sobre a obsolescência da pintura e da escultura nas suas formas simples (Obrist, 2014: 29).

Podemos então observar como ambas as intervenções de Duchamp, não só foram pioneiras para as instalações e ambientes que se popularizaram no século XX, como para a forma que os artistas e curadores começaram a utilizar os espaços das exposições. A partir daqui, citando Paul O'Neill: “The exhibition space functioned as the main context of, and the primary medium for, the realization of the artwork and, at the same time, as the site in which the work of art adapted and was modified” (O'Neill, 2007: 22), destacando-se obras como *Le Vide* (1958)¹⁰² de Yves Klein (1928 – 1962), *18 Happenings in 6 Parts* (1959)¹⁰³ de Allan Kaprow (1927 – 2006), entre outras.

⁹⁸ No original: “For the stove on the floor - a makeshift brazier made from an old barrel, from the looks of it - became a chandelier. The police rightly wouldn't let him put a fire in it, so he settled for a light bulb. Above (below) are 1,200 bags of fuel and below (above) is their consuming organ. A temporal perspective stretches between, at the end of which is an empty ceiling, a conversion of mass to energy, ashes, maybe a comment on history and on art” (O'Doherty, 1999: 69).

⁹⁹ Inaugurada a 14 de outubro de 1942, a exposição teve lugar da Whitelaw Reid Mansion, em Manhattan.

¹⁰⁰ Ver figura 6 (anexo 5, pág. 171).

¹⁰¹ Leonora Carrington foi uma pintora surrealista e romancista, de origem mexicana e nascida em Inglaterra. Foi também um dos membros fundadores do Movimento pela Liberação das Mulheres no México, durante a década de 1970.

¹⁰² Instalação na qual Yves Klein retirou todos os elementos da Galeria Iris Clert, deixando-a completamente vazia.

¹⁰³ Happening no qual o público seria convidado a completar uma série de tarefas utilizando uma espécie de manual de instruções. A performance terá ocorrido na Galeria Reuben em Nova Iorque no ano de 1959.

As décadas de 1960 e de 1970 foram decisivas para a proliferação da curadoria. De acordo com David Balzer, o que levou a tal foi a crescente necessidade de uma figura mediadora para, nas suas palavras, “dar sentido às coisas, para agir como advogado de uma cena da arte mais obtusa e factual do que nunca”¹⁰⁴ (Balzer, 2014: 40). Viviam-se uma época extremamente pluralista, com muitos artistas, muitas obras em muitas exposições, e muitos gestos inovadores que mais tarde não se tornaram em nenhum movimento concreto, o que ainda tornou mais urgente uma mediação entre o meio artístico e o público. Assim não só os curadores, como também os críticos e os próprios artistas passam a ter um papel mais ativo na produção e disseminação da exposição, principalmente na conexão entre esta e os seus visitantes:

Diversas modalidades têm caracterizado a transformação da exposição num discurso direto do artista para o público. Vários artistas consideraram a exposição como uma situação didática na qual fatos sencientes foram organizados de forma a que o espectador pudesse eventualmente adquirir uma leitura¹⁰⁵. (Poinsot apud Greenberg et. al., 1996: 33)

Seth Siegelaub (1941 – 2013) refere-se a este fenómeno enquanto “desmistificação” (Siegelaub apud O’Neil, 2007:30), ou seja, um processo dentro da curadoria que tem como objetivo tornar claro todos os componentes da exposição. Algo que se tem vindo a tornar cada vez mais preciso nas últimas décadas, uma vez que a produção artística parece tornar-se cada vez menos perceptível para o público em geral, o que torna as decisões do curador sobre como a expor e que informação adicionar muito importantes. Isto veio alterar as funções, referidas anteriormente que estariam relacionadas ao curador, ou seja. a preservação das obras de arte, a seleção de novas adições para a coleção da instituição, a contribuição para a história da arte e a disposição das obras numa exposição. Muitos curadores continuaram a exercer estas tarefas, principalmente os curadores que trabalham para uma instituição, no entanto estas, com exceção da última, já não se relacionam tanto com o curador independente que começa também a aparecer nesta época, como veremos já adiante. Todavia esta última função, começa a ganhar cada vez mais relevância, uma vez que a forma como se expõem as obras passa a ser considerado um elemento essencial para a mediação. Segundo O’Neill:

¹⁰⁴ No original: “make sense out of things, to act as advocate for an ever more obtuse, factionalist art scene” (Balzer, 2014: 40).

¹⁰⁵ No original: “Diverse modalities have characterized the exhibition’s transformation into a direct discourse by the artist to an audience. Several artists considered the exhibition to be a didactic situation in which sentient facts were arranged in such a way that the viewer eventually acquired a reading” (Poinsot apud Greenberg et. al., 1996: 33).

As mudanças na curadoria de arte não só envolveram a aplicação destacada de novas técnicas de distribuição e exibição, como os meios de apresentação também se tornaram um componente inseparável da própria obra de arte, quer fossem ou não concebidos pelo artista ou curador como um solução prática para o desafio de tornar a obra de arte publicamente perceptível.¹⁰⁶ (O'Neill, 2007, 33)

Regressando à “desmistificação” de que Siegelauub falava, esta também pode ser vista, segundo Paul O'Neill (2007), como uma desmistificação do trabalho do curador para a esfera pública. Assim, a partir desta época a curadoria de uma exposição torna-se mais evidente para quem a visita, deixando de ser invisível. O que faz com que se fale cada vez mais da “autoria do curador”, ou do “curador enquanto criador”, dando assim origem aos curadores celebridades, como Harald Szeemann (1933 – 2005)¹⁰⁷, Dorothy Miller (1904 – 2003)¹⁰⁸, Walter Hopps (1932 – 2005)¹⁰⁹, e atualmente Hans Ulrich Obrist. É, de facto, muito relevante observarmos como, os curadores passaram de trabalhadores vinculados a uma instituição e à sua coleção, sem uma voz específica, para agentes importantíssimos do meio artístico, com uma faceta criativa que se expressava através da produção de exposições, que não se cingiam à mostra das obras de uma coleção, mas a um evento experimental que estabelecia um diálogo entre os artistas, os curadores e o público.

Desta forma, durante os anos 60, começa a surgir uma crítica mais virada para a exposição como um todo, e não só para a obra de arte singular, à qual Paul O'Neill chama de *curatorial criticism*, que se distingue da crítica tradicional (que para o autor se relaciona com a modernidade), uma vez que: “o seu discurso e assunto foram além da discussão sobre artistas e sobre o objeto de arte para incluir o tema da curadoria e o papel

¹⁰⁶ No original: “Changes in the curating of art not only involved the detached application of new techniques of distribution and display, but the means of presentation also became an inseparable component of the work of art itself, whether or not this was devised by the artist or curator as a practical solution to the challenge of making the work of art publicly perceptible” (O'Neill, 2007, 33).

¹⁰⁷ Curador e historiador suíço, conhecido pelo seu trabalho enquanto diretor da Kunsthalle Bern, de 1961 a 1969, e enquanto curador independente daí em diante, definindo-se enquanto “Ausstellungsmacher”, um “fazedor de exposições”.

¹⁰⁸ Dorothy Miller foi a primeira curadora com preparação profissional do Museum of Modern Art (MoMA), sendo uma das mais influentes especialistas em arte americana do Séc. XX e uma das únicas mulheres na época a ter uma posição de elevada responsabilidade num Museu. Miller trabalhou de 1926 a 1929 no Newark Museum, sendo contrada em 1934 como curadora assistente por Alfred H. Barr, o primeiro director do MoMA. Em 1947 assumiu a posição de curadora das coleções do museu.

¹⁰⁹ Curador norte americano, director do Pasadena Art Museum, de 1964 até 1967, ano em que se tornou director da Washington Gallery of Modern Art.

desempenhado pelo curador de exposições”¹¹⁰ (Paul O’Neill apud Rugg e Sedgwick, 2007: 13). Claro que não podemos deixar de associar este fenómeno à disseminação de exposições temporárias, principalmente coletivas e de exposições internacionais de grande dimensão como a Bienal de Veneza ou a Documenta. Temos também que ter em mente que a forma como as exposições eram vistas foi alterada, citando Jean-Marc Poinot “the work of art as object was gradually erased by the increasing use of the convention of the exhibition as a form of aesthetic experience” (Poinot apud Ferguson, 1996: 33), o que teve um grande impacto no papel do curador. Durante as últimas duas décadas do século XX, a importância da autoria curatorial continuou em expansão, como iremos observar em seguida.

2.4 O curador contemporâneo

A década de 90 é considerada como um ponto de viragem para a curadoria. Foram nestes anos que a literatura sobre exposições e curadoria começou a aparecer, tal como os primeiros programas educacionais, e segundo Helmut Draxler¹¹¹ (apud O’Neill, 2007:50), foi o período da “institucionalização” das funções do curador. Mari-Carmen Ramirez¹¹² (apud Marincola, 2001: 25), afirma que a “Instituição de Arte” tem estado em grande expansão nas últimas três décadas do século XX, o que levou à proliferação de museus, galerias e espaços de exposições, levando por sua vez à institucionalização do curador que, mesmo sendo independente, é frequentemente forçado a operar dentro deste quadro. Todos estes fatores contribuíram para a ideia que temos hoje em dia de curador, que se distancia ainda mais da que referimos ao falar sobre as suas origens, e que também não é exatamente a mesma que observamos ao longo do século XX. Desde então a curadoria continuou a acumular diferentes tarefas, o que faz com que hoje em dia, se expanda para outros campos. Citando Ramirez:

Como todos sabemos, os curadores agora têm que funcionar como estetas, historiadores da arte e educadores, assim como diplomatas culturais, políticos, organizadores comunitários e angariadores de fundos, entre muitos outros papéis. A adaptabilidade e habilidade dos curadores contemporâneos para manipular eticamente todas essas funções

¹¹⁰ No original: “its discourse and subject matter went beyond discussion about artists and the object of art to include the subject of curating and the role played by the curator of exhibitions” (Paul O’Neill apud Rugg e Sedgwick, 2007: 13).

¹¹¹ Curador, crítico, historiador de arte e professor de Teorias das Arte na Academia Merz em Estugarda. Foi diretor da Kunstverein Munich de 1992 a 1995.

¹¹² Curadora de Arte Latino Americana do Museum of Fine Arts de Houston

e contextos já não é uma qualificação desejável, tendo-se tornando numa característica intrínseca do que Michael Brenson chamou recentemente de “o momento do curador”¹¹³. (Mari-Carmen Ramirez apud Marincola, 2001: 26)

Este “curator’s moment”, também referido como “the curationism moment” (Balzer, 2007), espelha uma época não só de institucionalização como também de valorização do curador. Não se restringindo somente aos grandes centros de arte, mas alcançando uma dimensão global, é, por exemplo, nesta época que em Portugal se começa a utilizar a designação de curador, utilizando-se maioritariamente, até ao momento, a de comissário ou conservador. Claro que este fenómeno é também influenciado por questões socioeconómicas do mercado das artes, que se relacionam com o aparecimento das exposições e museus blockbuster e do aumento de eventos como as Bienais. O que faz com que o curador tenha que assumir assim todas essas funções, deixando um pouco para trás um lado mais experimental, explorado no século XX, não significando que este deixa de existir, mas de facto o curador tem que considerar todas as questões desse mesmo mercado, dos aspetos comerciais da instituição e dos interesses do público (George, 2015: 33).

¹¹³ No original: “As we all know, curators now have to function as aestheticians, art historians, and educators, as well as cultural diplomats, politicians, community organizers, and fund-raisers, among many other roles. The adaptability and skill of contemporary curators to manipulate ethically all these functions and contexts is no longer a desirable qualification but has, indeed, become an intrinsic feature of what Michael Brenson has recently called ‘the curator’s moment’.” (Mari-Carmen Ramirez apud Marincola, 2001: 26).

3. A prática curatorial de Natxo Checa

José Ignacio Checa Ruestres, mais conhecido por Natxo Checa, nasceu em Barcelona, no ano de 1968, e desde cedo que a sua vida se divide entre esta cidade e Lisboa. Entre os anos de 1990 e 1991, enquanto estudava Belas-artes em Barcelona, Natxo passava dois meses na cidade espanhola, e dois meses em Portugal, onde já teria começado a desenvolver projetos, inclusive um grupo de arte total denominado *Netos do Metropolitano*¹¹⁴, inspirado na arte em ação, mas com uma forte componente teatral. As performances levadas a cabo por este grupo incluíam sempre elementos de improvisação e espontaneidade, dando um mote para o início e para o final da ação, mas permitindo liberdade no que aconteceria no espaço intermédio. De acordo com Natxo Checa, a inspiração para a criação deste coletivo viria na sequência de um workshop realizado em 1989, em Barcelona, com o grupo teatral *La Fura dels Baus*¹¹⁵, após frequentar um curso de teatro no Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral (IFICT). O coletivo catalão fundado em 1979, conhecido pelo excêntrico e inovador teatro urbano, foi uma grande influência para Natxo Checa durante a década de 1990. O grupo, e principalmente um dos fundadores, Marcel·lí Antúnez Roca, amigo próximo de Natxo, seriam importantes presenças no Festival Atlântico¹¹⁶.

Recordando esses tempos em entrevista, Natxo menciona como a sua casa em Lisboa seria o local onde ocorriam as reuniões do coletivo por onde passaram cerca de 50 pessoas, como o ator Miguel Borges, o pintor João Fonte Santa ou Susana Ribeiro, atualmente cenógrafa da companhia de teatro de rua francesa *Royal Deluxe*. Foi também ali que se criou uma comunidade em torno do meio artístico, permitindo a criação de uma grande rede de contactos com pessoas de diversas formações que desenvolviam atividades culturais, desde sonoplastia, desenho de luz, cenografia, música, performance, entre muitos outros. Esta comunidade era formada por jovens, entre os 21 e os 23 anos, frustrados pela falta de apoio à cultura da época, fora do sistema académico e institucional, e com dificuldades em mostrar o seu trabalho. Dentro deste grupo, catorze

¹¹⁴ Companhia de teatro que desenvolvia manifestações artísticas nas quais se dava um cruzamento entre política, arte, música e filosofia. Alguns dos seus membros foram: Natxo Checa, Miguel Borges, Maria João Luís, Paula Cunha Rosa e Alexandre Louza.

¹¹⁵ Grupo teatral catalão fundado em 1979 por Marcel·lí Antúnez Roca, Carles Padrissa, Pere Tàntinyà, Quico Palomar e Teresa Puig, em Barcelona. O grupo é conhecido por praticar teatro urbano e pela transgressão da fronteira entre os atores e o público.

¹¹⁶ Festival internacional de arte, performance e tecnologia, organizado pela Galeria Zé dos Bois, cujas três edições ocorreram em 1995, 1997 e 1999.

peças decidem não dependerem do sistema das artes e criar uma oportunidade para si próprias e para a sua geração, fundado em 1994 a Galeria Zé dos Bois, cuja história já foi abordada no capítulo I.

Foi neste espaço, considerado uma plataforma de criação, produção e difusão da cultura, que Natxo Checa foi desenvolvendo aptidões e interesse pela área da produção de eventos artísticos e culturais, especializando-se progressivamente em exposições de arte contemporânea e levando-o a desenvolver uma prática curatorial com um cunho pessoal, que o tornaria num dos mais relevantes curadores portugueses da atualidade.

3.1 As primeiras exposições: afirmação de uma prática curatorial

A prática curatorial de Natxo Checa afirma-se a partir de 2001, naquela que este considera ser uma segunda fase da Galeria Zé dos Bois¹¹⁷, na qual o seu papel enquanto curador ganha protagonismo, associando-se às funções que já desempenhava anteriormente de gestão, produção e programação do espaço. É importante recordar o seu papel enquanto diretor do Festival Atlântico, cuja primeira edição ocorreu em 1995, e que teve duas outras edições, em 1997 e em 1999. O *Festival Atlântico: Arte Performance e Tecnologia*, não só foi um marco na história da ZDB, como também um importante momento na carreira de Natxo Checa. O curador, que viera da área do teatro, conta que no primeiro ano de atividade da ZDB, enquanto a maioria dos restantes membros fundadores se concentravam nas suas exposições individuais, este já fazia da produção e programação a sua prioridade, tanto que quando chegou a altura de ter a sua própria exposição esta sua faceta continuou presente. Ainda no edifício da Rua da Vinha¹¹⁸, Natxo Checa apresentou uma instalação que incluía um escritório onde este poderia ser encontrado em alguns momentos a fazer a programação do Festival Atlântico, no meio de uma sala repleta de penas de pato. Neste ato que tinha algo de performativo, conectando-se com as suas raízes teatrais, eram marcadas reuniões, de carácter informal, tal como outras ordens de trabalho relacionadas com o Festival, resultando numa obra em

¹¹⁷ Texto de Natxo Checa no catálogo da exposição *Portugal Agora - À Propos des lieux d'Origine* (2007).

¹¹⁸ Inicialmente a ZDB esteve na Rua da Vinha, n.º 43 (Bairro Alto), de outubro de 1994 a agosto de 1995, tendo-lhe depois sido cedidos por entidades imobiliárias dois andares na Rua de São Paulo, n.º 62 (Cais do Sodré), onde permaneceu de dezembro de 1995 a dezembro de 1996. Em janeiro de 1997 a ZDB retornou ao Bairro Alto, desta vez para a Rua da Atalaia, n.º 36, onde permaneceu até setembro do mesmo ano, e seguidamente, em novembro, instalou-se no espaço onde ainda hoje permanece, o antigo Palácio da Baronesa de Almeida, no n.º 59 da Rua da Barroca, cedido pelo Centro Regional de Segurança Social de Lisboa e Vale do Tejo.

que o artista e o produtor se encontram em coexistência. Em entrevista o curador afirma que sabia, na altura, que a exposição não teria consequência alguma no meio artístico, no entanto o facto de saber que podia fazer algo assim “extravagante e experimental, em que juntava a parte da produção e da programação”¹¹⁹ fazia-o absolutamente feliz.

A aposta por parte de Natxo Checa em assumir a programação não só do Festival Atlântico, mas da própria Galeria Zé dos Bois, focando-se no campo das artes visuais, foi algo que iria a marcar o rumo da sua carreira e da ZDB. Recorde-se que muitos dos fundadores da ZDB eram artistas, e um dos seus principais interesses era conseguir um local para apresentar o seu trabalho, face às dificuldades que os jovens artistas encontravam ao tentar expor. Desta forma uma facção dos membros da ZDB queria que esta continuasse a funcionar como uma estrutura que promovesse o trabalho dos membros da direção da associação. No entanto, dentro dos membros fundadores, um segundo grupo¹²⁰ teria outra visão para a ZDB, tornando-a um espaço de projeção do que consideravam ser diferenciado. Natxo Checa encontrar-se-ia neste segundo grupo, cujo perfil se identificava com a prática curatorial, a programação e a produção, e de facto foram os membros com este perfil que continuaram a gerir a ZDB, abrindo o caminho para o que a galeria se viria a tornar. Tanto Checa, como Francisca Bagulho (n. 1974)¹²¹, desempenharam um importante papel na crescente profissionalização da Zé dos Bois, que não se iria resignar em ser uma associação cuja função passaria por apresentar o trabalho dos sócios. Após o seu primeiro ano de existência seria então estabelecido que os pilares da ZDB estariam assentes numa direção que se ocuparia da programação e produção, e que procuraria criar uma plataforma para apresentar o trabalho de artistas emergentes, com potencial, apoiando-os face às adversidades da época.

3.2 Práticas curatoriais em Portugal

Uma das grandes questões que surgiu no emergir da prática curatorial contemporânea, foi o papel do curador. Nas últimas décadas temos assistido ao aparecimento de «curadores vedetas», que se encontraram por vezes no meio de

¹¹⁹ Entrevista realizada a Natxo Checa no âmbito desta dissertação.

¹²⁰ Os membros fundadores da ZDB foram: João Miguel Serralha (Arara), Cesário Monteiro, Francisca Bagulho, João Garcia, João Garcia Miguel, João Milagre (Shorty), Mário Cameira, Natxo Checa, Paula Hespanha, Pedro Sabino, Pollyanna Jazmine (PJ), Renato Cruz, Rodrigo Miragaia, Teresa Milheiro e Tiago Gomes.

¹²¹ Co-fundadora da Galeria Zé dos Bois, onde trabalhou até ao final de 2001.

polémicas com artistas que consideravam que os curadores em questão poderiam estar a ultrapassar os limites da sua prática, ambicionando um louvor artístico que não lhes pertencia. Este é um debate que se inicia na década de 1960 com a ascensão do «curador enquanto criador», passando este a ser visto como um agente criativo (Especial, 2012: 39), alterando a forma como olhamos para exposições¹²². Figuras como Alexander Dorner (1893 -1957), Pontus Hultén (1924 - 2006), René d'Harnoncourt (1901 - 1968), Walter Hopps (1932 - 2005)¹²³ ou Willem Sandberg (1897-1984) foram pioneiros da prática curatorial como hoje a conhecemos, contribuindo para que o espaço expositivo se abrisse a novas práticas artísticas, a um diálogo com outras disciplinas e à interatividade com o público. Estes curadores e diretores de museus introduziram uma programação diversificada nas suas instituições, que contava com palestras, ciclos de cinema, concertos, teatro, performance e acolheram exposições interdisciplinares, relacionando as artes plásticas com áreas como o design, a dança ou a arquitetura. Ao falarmos de uma instituição como a Galeria Zé dos Bois, onde toda esta diversidade e dinamismo está presente, não podemos deixar de reconhecer a importância que estas ações representaram para o meio artístico. Ao longo do século XX o papel do curador foi ganhando relevo público e a curadoria de uma exposição torna-se mais evidente para quem a visita, deixando de ser um elemento invisível, o que fez com que se iniciasse um diálogo sobre a “autoria do curador” ou sobre o “curador enquanto criador”.

De forma a compreendermos a prática curatorial de Natxo Checa é relevante observarmos como os curadores passaram de trabalhadores vinculados a uma instituição e à sua coleção, sem uma voz específica, para agentes importantíssimos do meio artístico, com uma faceta criativa que se expressava através da produção de exposições, que não se cingem à mostra das obras de uma coleção, mas que se constituem como um evento experimental onde é estabelecido um diálogo entre artistas, curadores e público. Este fenómeno é indissociável da disseminação de exposições temporárias, principalmente coletivas e de exposições internacionais de grande dimensão como a Bienal de Veneza ou a Documenta. Durante as últimas duas décadas do século XX, a importância da autoria curatorial continuou em expansão. As exposições que provinham da criatividade e cuidadosa seleção do curador, ganham uma outra dimensão, chegando a alcançar por

¹²² Segundo Christophe Cherix na introdução de *A Brief History of Curating* de Hans Ulrich Obrist.

¹²³ Alexander Dorner foi director do Landesmuseum em Hanover, Willem Sandberg do Stedelijk Museum em Amesterdão, Pontus Hultén do Moderna Museet de Estocolmo, René d'Harnoncourt do Museum of Modern Art de Nova Iorque e Walter Hopps da Washington Gallery of Modern Art..

parte de teóricos como Boris Groys a distinção das tradicionais exposições com uma narrativa estabelecida¹²⁴, que as define como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Ou seja, todos os elementos da exposição, incluindo não só as obras expostas, mas também os elementos que apoiam a sua mediação ou disposição - como textos, documentos, artefactos, vídeo, som, iluminação e mesmo o próprio conceito, que por si só não fariam algum sentido - ganham um outro significado quando vistos como um todo unificado, tornando a exposição uma “obra de arte total” (Boris Groys apud Smith, 2014: 61).

Relativamente ao contexto nacional, veja-se o exemplo de Paulo Mendes (n. 1966)¹²⁵ simultaneamente artista plástico e curador. Em entrevista para os *Cadernos de Curadoria*¹²⁶, este assume-se enquanto “criador, artista, operador estético” (Cadernos de Curadoria nº4, 2012: 3) sendo o seu trabalho de comissariado visto como uma extensão do seu trabalho enquanto artista, e que este próprio afirma:

Entendo o comissariado como um trabalho que funciona como uma espécie de obra total, ou seja, eu não entendo os trabalhos incluídos numa exposição apenas como obras individualizadas. Não no sentido em que um historiador, um crítico ou um filósofo mais facilmente as poderá entender. Eu sou um criador, portanto, para mim, aquelas obras são também as matérias com as quais eu trabalho. Se eu escolho determinados artistas é porque existe uma grande empatia conceptual e estética, e uma cumplicidade que pode chegar a ultrapassar o plano estritamente artístico. (...) Há um nível de confiança forte para que eles me deixem “manipular/instalar” os seus trabalhos e sobretudo um grande respeito profissional mútuo. Para mim, o trabalho de cada um deles é uma peça fundamental com vista ao resultado final que pretendo atingir e para o qual eles estão igualmente empenhados. (Cadernos de Curadoria nº4, 2012: 3)

No entanto, esta perceção do conceito de “curador enquanto criador”, e da exposição enquanto instalação, trouxe uma certa tensão entre os artistas e os curadores. Se a exposição é a matéria do curador, e a instalação faz parte da produção artística, a fusão de ambas foi vista por alguns artistas como uma invasão do curador no campo

¹²⁴ Groys identifica como exposições tradicionais, aquelas que por exemplo se referem a um certo período da história, como «Arte Portuguesa do Século XIX», ou exposições que focam a vida e obra de um artista.

¹²⁵ Paulo Mendes é artista plástico de formação, tendo vindo a desenvolver vários projetos enquanto comissário de exposições e produtor de projetos culturais.

¹²⁶ Publicação de distribuição gratuita e episódica dedicada à exploração dos princípios e reflexões curatoriais de doze agentes, Alexandre Estrela, António Pinto Ribeiro, Delfim Sardo, Embankment, Filipa Oliveira, Inês Moreira, João Fernandes, João Silvério, Jürgen Bock, Paulo Cunha e Silva, Paulo Mendes e Ricardo Nicolau, que se encontravam a trabalhar no âmbito do *Curator's Lab / Laboratório de Curadoria* inserido na programação de Arte e Arquitetura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Cada publicação parte de uma entrevista, a cada um destes curadores, realizada por Bruno Marchand.

artístico¹²⁷. Será relevante mencionar um episódio que teve lugar na *documenta 5*, em 1972, no qual o curador Harald Szeemann, foi acusado pelo artista Daniel Buren (n. 1938), no texto que escreveu para o catálogo, de assumir uma atitude de “superartista”, “instrumentalizador das obras e dos artistas” (Uzel apud Especial, 2012: 69), tornando a exposição uma “obra de arte”, deixando de ser uma exposição das obras dos artistas. Buren referiu ainda que o curador “operava como um pintor, ao utilizar os artistas como as cores da sua paleta” (Derieux apud Especial, 2012: 69). Mas a tensão sentida entre os artistas expostos e Szeemann não terá ficado por aqui. Em maio do mesmo ano, um grupo de artistas assinou uma petição contestando as classificações temáticas sobre as quais as suas obras teriam sido expostas pelo curador, sem permissão dos artistas.

Paulo Mendes, como o próprio afirma, vê as exposições como uma obra de arte, como uma “obra do Paulo Mendes”, na qual, temporariamente, as obras dos outros artistas perdem a autonomia e a individualidade para fazer parte de um todo (Cadernos de Curadoria nº4, 2012: 3), o que pode ser comparado à atitude de “superartista” imputada a Szeemann. É, no entanto, importante ter em conta que Mendes sublinha que existe um nível de confiança forte entre si e os artistas com quem trabalha, o que lhe permitir assumir tais liberdades curatoriais. Paulo Mendes acrescenta ainda já ter “conduzido muitos artistas a desafiarem-se a si próprios”, acompanhando o processo de criação, por vezes intervindo ao “nível da conceção e da própria perceção da obra” (Cadernos de Curadoria nº4, 2012: 5).

Ao olharmos para o método curatorial de Natxo Checa, também observamos um acompanhamento do processo de criação do artista. Contudo, este não se assemelha ao de Paulo Mendes, na medida em que Checa afirma não ter qualquer pretensão autoral sobre as obras produzidas.

A questão do relacionamento entre o curador e o artista no processo de produção de uma exposição é um ponto fulcral na prática curatorial de Natxo Checa. Este afirma que, para si, a curadoria está vinculada ao trabalho do curador com o artista, sendo um processo de colaboração entre ambas as entidades, em que o curador deve acompanhar o artista e não assumir uma perspetiva de “pensador que apanha os nomes do momento e

¹²⁷ Veja-se por exemplo o manifesto assinado por artistas como Donald Judd e Sol LeWit no qual acusam curadores com quem trabalhavam de apresentarem peças em exposições temáticas sem o consentimento dos artistas ou a carta aberta para a revista *Flash Art*, na qual Robert Smithson afirma não querer participar em exposições internacionais em que não o consultariam sobre os trabalhos que este desejaria expor (Balzer, 2007: 46).

propõe um pensamento radicado na escrita para montar uma coisa visual” (Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1). Diversos curadores em Portugal assumem este tipo de abordagem a partir dos anos 2000, que se aproxima do que Alexandre Melo identifica como «plataforma de “tese”», relacionando-a com “projetos que afirmam não só a personalidade e posição do comissário como uma séria investigação na sustentação das mesmas”¹²⁸ (Melo, 2007). É interessante observarmos como a dada altura do século passado se começa a caracterizar o perfil do curador, ou comissário no nosso país. Se durante as décadas de 60 e 70 este se encontrava ligado à crítica e à história de arte, período do qual podemos destacar nomes como Fernando Pernes, José Augusto França (n. 1922), José Luís Porfírio (1943), Rocha de Sousa (1938) e Rui-Mário Gonçalves (1934 – 2014), no decorrer da década de 1990¹²⁹ começamos a observar uma autonomização crescente do comissariado destas disciplinas, aparecendo a figura do “curador independente”, destacando-se através da criação de projetos dinâmicos e na coordenação de programação no âmbito das artes visuais¹³⁰. No entanto, o curador independente iria afirmar-se em maior força no período compreendido entre 2000-2010. De acordo com Luísa Especial:

Porém, na geração nascida na década de 70 passou a predominar a curadoria independente. A precedência ou a comutatividade com a crítica da arte deixou de ser maioritária. Estes agentes serão os percursos quanto à credenciação em curadoria, primeiro em contexto internacional e, depois de 2001, em Portugal. (...) mais numerosa face às anteriores gerações, esta renovação geracional dos curadores conduz a um crescimento que reproduz o aumento de novos atores observável no restante mundo da arte (artistas, galeristas, colecionadores e instituições). Profissionalizada e reflexiva quanto ao seu papel, luta por encontrar espaço para os seus projetos e pela sua legitimação. Em certos casos, a abordagem curatorial é muito vincada a nível individual; as exposições buscam a demarcação e a inovação, procuram o risco, mas também a ênfase na investigação. Os projetos adquirem contornos transdisciplinares: diluem-se as antigas fronteiras, à imagem da abertura geral do campo das artes. (Especial, 2012: 103).

Esta nova vaga de curadores aparece em grande parte na sequência do aparecimento do Mestrado em Estudos Curatoriais da Faculdade de Belas-Artes da

¹²⁸ Alexandre Melo dá como exemplo o *Projecto Mnemosyne*, comissariado por Delfim Sardo para os Encontros de Fotografia de Coimbra, em 2000.

¹²⁹ É nesta altura que se assiste ao início do desenvolvimento de trabalho de curadores como António Pinto Ribeiro, Delfim Sardo, Isabel Carlos, João Fernandes, Jürgen Bock, Marta Moreira de Almeida e Miguel von Hafe Pérez, entre outros. Também Natxo Checa comissaria as suas primeiras exposições durante a década de 90, no âmbito do *Festival Atlântico*.

¹³⁰ Luísa Especial faz referência a projetos como as *Jornadas de arte contemporânea do Porto* (1992-1996), a cargo de João Fernandes, e à programação de exposições na *Lisboa 94 – Capital da Cultura*, na qual Isabel Carlos coordenou vinte e duas exposições. (Especial, 2012: 94).

Universidade de Lisboa, em parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian, em 2003¹³¹. Na primeira edição do mestrado muitos dos seus frequentadores já se encontravam inseridos no meio artístico¹³² ou em áreas de atuação próximas, admitindo-se também candidatos recém-licenciados, entre outros. Natxo Checa inseria-se neste primeiro grupo, o curador, que já teria desenvolvido trabalho na programação de artes visuais e em curadoria, como já tivemos oportunidade de observar, frequentou este mestrado¹³³ com o intuito de aprofundar os seus conhecimentos, mencionando que também a convivência com outros mestrandos, curadores que continuaram no ativo, em grande parte até aos dias de hoje, terá sido uma mais valia, permitindo-lhe desenvolver uma rede de contactos perdurável. Podemos então localizar Natxo Checa entre a vaga de curadores que começa a desenvolver atividade durante a década de 90, contribuindo para uma afirmação da prática curatorial em Portugal aproximando-se do novo século.

Observa-se desta forma uma disseminação da curadoria em Portugal, consequência não só da criação do Mestrado em Estudos Curatoriais, que contribuiu para tal, como também do aumento de instituições dedicadas a exposições de arte contemporânea¹³⁴, o que leva ao desenvolvimento de várias práticas curatoriais, nas quais a de Natxo Checa se insere. Consideramos não ser possível estabelecer comparações entre o método curatorial de Checa e de outros curadores, por um lado, pela grande diversidade que estas possuem, sendo um processo criativo que se poderá desenvolver de formas singulares, e por outro, pela falta de bibliografia que apoie esta comparação. Podemos, no entanto, olhar para casos específicos de curadores que trabalharam em colaboração com artistas na produção de obras, processo semelhante ao que encontramos na prática curatorial de Natxo Checa, e tentar compreender quais as suas opções e porque é que a prática de Natxo Checa, de facto, se distingue.

Consultada a magra bibliografia sobre práticas curatoriais em Portugal, não é possível concluir que na sua generalidade, aquelas que envolvem colaboração ou discussão na produção de obra nova, tendem a ser encaradas como um processo de

¹³¹ Em funcionamento desde 2001 como pós-graduação.

¹³² Para mais informações ver Especial, 2012, na qual é apresentado um quadro de alunos por edição entre os anos de 2001 e 2010 (pág. 215).

¹³³ Natxo Checa terá frequentado somente a parte teórica do mestrado, ficando com o grau de pós-graduação.

¹³⁴ Fenómeno que acontece um pouco por todo o país, com o aparecimento de espaços como os centros culturais de Lagos, Vila Flor, em Guimarães, Emmerico Nunes, em Sines, o Centro de Artes da Calheta e a Casa das Mudanças na Madeira, o Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE), que alberga a coleção Cachola, o Fórum Eugénio de Almeida (atualmente Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida), em Évora, entre outros, aparecendo também diversos espaços expositivos nas cidades do Porto e Lisboa.

viabilização financeira e *input* conceptual por parte do curador¹³⁵. Vejamos para exemplo, o que alguns curadores afirmaram sobre o assunto em entrevista para os *Cadernos de Curadoria*. João Silvério (n. 1962) diz ver-se como um “interlocutor dentro do projeto” entre o artista e a exposição. Mencionando que durante este processo de produção, quando considera pertinente, coloca questões aos artistas, o que acaba por influenciar o desenvolvimento dos seus projetos. No entanto, o contrário também acontece, dizendo que “já por diversas ocasiões me vi obrigado a rever algumas das minhas posições e das minhas opções por influência de propostas ou questões que me foram colocadas pelos artistas” (*Cadernos de Curadoria* nº 2, 2013: 5).

Filipa Oliveira (n. 1974), por sua vez, explica que para si uma exposição “é um projeto que começa, fundamentalmente, com uma conversa entre mim e um artista ou um grupo de artistas cujo trabalho me interessa” (*Cadernos de Curadoria* nº 10, 2013:2), reforçando a importância de colaborar com artistas, neste caso todas mulheres, com os quais partilha uma afinidade. A experiência de ter trabalhado intimamente com artistas, referindo-se à exposição *(Re)volver*¹³⁶, tem a “vantagem de fazer uma exposição ‘com’ e não uma exposição ‘de’ um dado artista”, facto que terá marcado “uma cisão absoluta na minha forma de encarar a prática curatorial” (*Cadernos de Curadoria* nº 10, 2013:7). Ainda relativamente a esta exposição, para a qual foram desenvolvidas obras

¹³⁵ Pese embora a maior incidência do modelo que estamos agora a descrever, exemplos há, no contexto português, de práticas que entendem a colaboração curador/artista de forma distinta. A título de exemplo, veja-se as declarações de Paulo Mendes mencionadas anteriormente neste capítulo. Será também relevante mencionar alguns exemplos dados pelo comissário na mesma publicação. Paulo Mendes menciona a exposição *CCC_Collecting Collections and Concepts*, que muitas decisões foram tomadas no processo de montagem, e que a peça apresentada por Rodrigo Oliveira, na qual o artista incendiava uma maquete do edifício onde a exposição era apresentada, foi uma sugestão sua, tendo o curador proposto a produção de uma maquete de maior escala, do que aquela que o artista estaria a produzir, e que a incendiasse, mencionando esta sugestão como “uma proposta direta, um desafio que o Rodrigo Oliveira aceitou e se materializou” (*Cadernos de Curadoria* nº 4, 2013: 5). Da mesma exposição, Paulo Mendes refere ainda a instalação de desenhos de Carla Filipe, como “resultado de um desafio que lhe coloquei diretamente para uma escala instalativa na qual ela nunca tinha trabalhado” (*Cadernos de Curadoria* nº 4, 2013: 5). Já em referência ao projeto *Terminal*, o curador menciona que “no que diz respeito aos artistas aos quais pedi que desenvolvessem obras especificamente para esta exposição, tive o cuidado de partir com eles para uma análise do espaço logo no início da colaboração para perceber as diferentes necessidades em jogo e para tentar encontrar soluções que permitissem que as peças coexistissem, dialogassem espacialmente e esteticamente” (*Cadernos de Curadoria* nº 4, 2013: 7). Sobre este processo Mendes afirma que “esta proximidade cúmplice com os criadores e a discussão gerada pelas propostas apresentadas por ambas as partes é um momento decisivo da primeira parte do pensar uma exposição que mais tarde vai ganhar forma”, sendo o resultado final descrito como um “trabalho coletivo” (*Cadernos de Curadoria* nº 4, 2013: 5). Podemos então observar que apesar de Paulo Mendes sublinhar que para si este é um processo colaborativo, o resultado é coletivo, existindo aqui uma dimensão autoral que não observamos nos restantes exemplos.

¹³⁶ Apresentada na Plataforma Revólver entre 27 de setembro e 8 de novembro de 2006, na qual participaram as artistas Adia Millett, Ângela Ferreira, Fernanda Fragateiro, Miriam Bäckström, Mona Hatoum, Narelle Jubelin, Susana Mendes Silvas e Wangechi Matu.

propositadamente, Oliveira explica que terão tido “um primeiro momento longo de discussão, sobre o que queríamos que se fizesse, sobre o que queríamos que a exposição fosse, sobre o que todas nós achávamos que ela podia ser e, depois, eu dei espaço para que elas pensassem e fizessem propostas” (*Cadernos de Curadoria* nº 10, 2013:5). Ao falar da produção das peças a curadora afirma ter sido um processo simples, que acompanhou apoiando a pesquisa¹³⁷ e de discussões frequentes ao longo de todo o decurso. É também referido que esta terá sido a primeira candidatura que a curadora fez a apoios do Estado e da Fundação Calouste Gulbenkian, conseguindo assim financiamento para a produção das obras.

Já Paulo Cunha e Silva (1962 – 2015) refere que “quando um comissário faz uma encomenda a um conjunto de artistas, tem de lhes dar um guião relativamente aberto. Deve fornecer palavras-chave e não um argumento fechado e resolvido” (*Cadernos de Curadoria* nº5, 2013:5). Em referência ao projeto *Depósito*¹³⁸, para o qual comissionou obras, diz ter realizado um “acompanhamento aberto” e não “coreográfico”, no qual terá trocado ideias com os artistas individualmente, mas também terá realizado um “briefing inicial conjunto” que deixou claro aos artistas que eles estavam envolvidos num projeto comum, procurando criar “condições para eventuais trocas de opinião entre eles”, uma vez que segundo o curador o “objetivo não era propriamente criar uma obra única mas uma obra coletiva, feita a partir da participação de vários construtores” (*Cadernos de Curadoria* nº5, 2013:5), sendo esta uma prática com um cunho autoral mais marcado do que as analisadas anteriormente.

Também a exposição *Cerco* concebida no âmbito da Bienal de Óbidos de 1993¹³⁹, que segundo seu curador, Delfim Sardo (n. 1962), terá sido “o primeiro projeto *site-specific* global de uma bienal no nosso país” (*Cadernos de Curadoria* nº6, 2013:2), que contou com obras comissionadas, encomendadas, tanto a artistas nacionais como a

¹³⁷ Por exemplo a peça de Narelle Jubelin era composta por catálogos da exposição *A Pasta de Walter Benjamin* que terá acontecido no âmbito das segundas Jornadas de Arte Contemporânea do Porto, em 1993. Foi necessário localizar os catálogos, o que implicou um processo de pesquisa no qual Filipa Oliveira terá participado.

¹³⁸ Apresentada no Edifício da Reitoria da Universidade do Porto entre 27 de janeiro e 30 de junho de 2007. A exposição reuniu peças oriundas de Museus, Faculdades e Institutos da Universidade do Porto e trabalhos dos artistas André Cepeda, Eduardo Matos, João Leonardo, Mafalda Santos, Manuel Santos Maia, Marta de Menezes, Miguel Palma + António Caramelo, Nuno Ramalho, Pedro Tudela, Renato Ferrão, Rita Castro Neves, Sancho Silva e Tiago Guedes.

¹³⁹ A Bienal de Óbidos ocorreu de 9 de outubro a 27 de novembro de 1993.

artistas internacionais¹⁴⁰. Devido à curta verba disponível para a produção, Delfim Sardo diz ter solicitado aos artistas que fizessem a produção das obras tanto quanto possível em Portugal, dando o exemplo de Anish Kapoor (n. 1954) que trabalhou com a Made In, uma empresa de apoio ao trabalho artístico que integrava uma fábrica de transformação do mármore em Alenquer, onde o artista produziu a sua peça, a instalação *Black Stones Human Bones*. Também artistas como Marina Abramović (1946)¹⁴¹ e David Tremlett (n. 1945) estiveram em permanência em Óbidos para a produção das suas peças, o que permitiu um maior acompanhamento curatorial. Sendo a questão do acompanhamento, de passar tempo com os artistas, de conversar sobre as obras, uma questão sempre referida e de grande importância. Veja-se ainda, a propósito desta questão, o que Jürgen Bock (n. 1962) terá dito acerca do trabalho desenvolvido com artistas no âmbito do ciclo de exposições *Project Room*¹⁴²: “estive sempre muito perto dos artistas e trabalhei muito com eles (...) passei muito tempo com eles e tentei perceber mais ou menos as circunstâncias de trabalho de cada um, perceber o queriam fazer, as suas necessidades”, acrescentado ainda: “uma coisa interessante foi a relação estabelecida de exposição para exposição, testando modelos e soluções de uma para a outra, melhorando e aprendendo sempre” (*Cadernos de Curadoria* nº11, 2013:6).

Podemos constatar com esta análise que a produção de obras comissionadas por um curador é algo frequente, e que o acompanhamento que este presta ao artista é uma importante parte do processo. Observámos também que é possível que uma exposição se desenvolva e seja pensada a partir desta colaboração, como terá ocorrido no caso de *(Re)Volver*, comissariada por Filipa Oliveira. Não encontramos, no entanto, uma forma de trabalhar com os artistas semelhante à de Natxo Checa¹⁴³, distinguindo-se esta pelo tempo passado com os artistas, particularmente em viagens no decurso das quais as obras são produzidas e pelo envolvimento direto na sua produção.

¹⁴⁰ Alberto Carneiro, Anish Kapoor, David Tremlett, Francisco Rocha, Franz Erhard Walther, Gaëtan, Walther, Giovanni Anselmo, Julião Sarmento, Marina Abramović, Michael Biberstein, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafes, Rui Sanches e Shirazeh Houshiary.

¹⁴¹ Desenvolveu a peça *Mirrors for Departure* em colaboração com um asilo de terceira idade em Óbidos.

¹⁴² Este ciclo de exposições teve lugar no Centro Cultural de Belém, entre os anos 2000 e 2001, no qual participaram: Allan Sekula, Eleanor Antin, Heimo Zobernig, Nathan Coley, Nuno Ribeiro e Heimo Zobernig.

¹⁴³ Olhando apenas para o panorama português.

3.3 Caracterização da prática curatorial de Natxo Checa

O que caracteriza a prática curatorial de Natxo Checa é o acompanhamento que o curador proporciona aos artistas com quem trabalha. Este diferencia-se uma vez que na maioria dos casos, se não na totalidade, esta prática inicia-se antes da produção de obras para a exposição, de forma a que o curador e o artista possam colaborar na conceção da exposição em conjunto antes da produção das peças. De acordo com o curador, é importante trabalhar com artistas com os quais se identifica, em termos humanos e intelectuais, e claro, com o seu trabalho; artistas pelos quais nutre admiração e ao lado dos quais considera crescer. Constatamos então que tem que existir uma identificação com o trabalho a priori, passando-se depois para uma segunda fase. Nesta, o curador acompanha o processo criativo dos artistas, facultando-lhes ferramentas, potenciando discussões conceptuais e, desta forma, acompanhando a produção das obras de arte com que mais tarde irá construir um discurso expositivo¹⁴⁴. Este trabalho, nas palavras de Natxo Checa, caracteriza-se da seguinte forma:

É um trabalho aprofundado a todos os níveis, mas assim a nível mais claro é tempo, a coisa mais preciosa que as coisas têm hoje em dia é tempo, se eu dedico o meu tempo a uma coisa é porque acredito nela, se não acredito não o vou fazer, mas não quero que seja visto como uma espécie de funcionalismo. (Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1)

O que distingue o método deste curador de outros, considerados talvez mais “tradicionais”, será a preferência de não trabalhar simplesmente com as obras já produzidas, limitando-se a realizar uma seleção, a determinar como e onde estas deverão ser expostas e a escrever textos de apoio. Natxo Checa afirma já ter produzido exposições segundo este modelo, referindo-se às exposições que integravam o Festival Atlântico as suas primeiras exposições enquanto comissário em particular a edição de 1999 para a qual produziu uma exposição que contou com a participação de 24 artistas, dos quais 6 eram portugueses e 18 estrangeiros. Neste caso Natxo Checa conta que seguiu o modelo curatorial em que a seleção de obras e a forma como estas seriam expostas era inteiramente da sua responsabilidade. No entanto, esta não era uma exposição coletiva concentrada num só espaço, em que uma linha de pensamento conduz o espectador num percurso através das peças. De acordo com o curador, esta exposição era composta por

¹⁴⁴ Segundo Natxo Checa os trabalhos produzidos serão idealmente o dobro ou mais dos que serão expostos.

“peças que se completavam umas às outras no seu todo, e não na sequência de peças” (Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1).

Mas a prática curatorial de caso de Natxo Checa continua a distinguir-se, mesmo no seio da pluralidade crescente do panorama curatorial do século XXI, uma vez que no seu caso existe todo um trabalho anterior à própria planificação da exposição, por norma o objeto principal da curadoria, no qual é desenvolvida uma relação entre artista e curador que potencia o trabalho criativo. É importante salientar, que não é pretendido por Natxo Checa intrometer-se de tal forma na produção das obras que a sua linha de pensamento possa vir a influenciar as peças em questão. Em *Ways of Curating*, Hans Ulrich Obrist sublinha que os artistas e as obras não devem ser subordinadas à premissa do curador “Instead, exhibitions are best generated through conversations and collaborations with artists, whose input should steer the process from the beginning” (Obrist, 2014: 33). No caso que estamos a estudar, as exposições são de facto geradas através de conversas e da colaboração curador/artista, no entanto, Obrist afirma que a voz do artista deve estar presente desde o início da planificação da exposição e neste caso a de Natxo presença afirma-se no processo anterior a este, no qual a colaboração entre o artista e o curador não é usual. É importante sublinhar que não existe qualquer pretensão curatorial em receber mérito autoral pelas peças produzidas neste âmbito; no entanto, não é possível negar que este processo terá inevitavelmente alguma influência no trabalho artístico. É reconhecido por Natxo Checa que “os espaços, as viagens, o que a produção proporciona, isso sim, muda a característica do trabalho (...) os meios de produção acabam por influenciar o resultado visual do trabalho” (Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1), o que não significa que este interfira conceptual ou intelectualmente no “resultado poético do trabalho”. Para Natxo Checa, a separação entre o seu papel como curador da atividade artística é bastante clara, existindo uma relação de complementaridade entre ambos, não de contaminação.

Um projeto curatorial nunca poderá ser um projeto individual, uma vez que envolve uma equipa que apoia o processo, podendo esta ser maior ou menor dependendo da circunstância¹⁴⁵, passando esta peça produção, comunicação, montagem e manutenção. No entanto o artista, ou os artistas, parte essencial de qualquer projeto

¹⁴⁵ Uma instituição terá sempre uma equipa, variando a sua constituição consoante a dimensão da instituição em causa, no entanto quando se produz um projeto curatorial independente, um curador poderá deparar-se com várias circunstâncias, incluindo algumas em que a equipa será muito reduzida, fazendo com que curador tenha que assumir várias tarefas.

curatorial que não existiria sem os seus trabalhos, podem ser considerados como uma identidade autónoma e independente. A curadora e crítica de arte Haizea Barcenilla (1984) contesta este estatuto do artista referindo que:

Não obstante, mesmo os artistas tecnicamente mais autónomos e independentes, aqueles que não precisam de nenhuma ajuda técnica ou prática para produzir as suas peças, embarcam em conversas com outros artistas, curadores, amigos ou familiares em torno das peças que estão a produzir; visitam museus e exposições, prestam atenção a obras de arte anteriores, vão ao cinema, vêem televisão, consultam a Internet e absorvem uma enorme quantidade de “mundo exterior” antes de iniciarem o seu trabalho. ¹⁴⁶(Bercenilla apud Klontz et al, 2010-2011: 9)

A influência do que nos rodeia é irrefutavelmente inevitável, e a presença de Natxo Checa no processo curatorial poderá funcionar neste sentido. O curador acaba por ser um destes fatores externos, mas com uma intenção mais específica e clara, acompanhando o artista durante o processo de criação proporcionando discussões, informações e meios materiais necessários à produção. Em alguns casos, Natxo Checa proporcionou ainda experiências aos artistas com quem trabalhou, acompanhando-os em viagens. A experiência estará presente na inspiração de peças produzidas, que mais tarde resultarão numa exposição, o que acentua o facto de os projetos curatoriais de Natxo Checa serem trabalhos de equipa. Checa terá, por exemplo, viajado com a dupla formada por João Maria Gusmão (n.1979) e Pedro Paiva (n. 1977) por vários países Africanos e da América do Sul, e com Alexandre Estrela (n. 1972) para os Açores, dando origem à exposição *Viagem ao Meio*. Estes são alguns dos artistas com os quais o curador colaborou, criando uma profunda relação, não só de trabalho, mas também de amizade, e que iremos analisar de seguida.

3.4 Exposições de investigação

Apesar da prática curatorial de Natxo Checa ser reconhecida pelas relações estabelecidas com os artistas e o acompanhamento dado durante a criação artística, existe ainda uma outra especificidade da programação levada a cabo por Checa na Galeria Zé

¹⁴⁶ No original: “Nevertheless, even the most technically autonomous and independent artists, those who do not need any technical or practical help to produce their pieces, do embark on conversations with fellow artists, curators, friends or family around the pieces they are producing; they visit museums and exhibitions, pay attention to previous works of art, go to the cinema, see television, consult the Internet and absorb an enormous quantity of “outside world” before starting their work” (Bercenilla apud Klontz et al, 2010-2011: 9).

dos Bois que consideramos pertinente mencionar. Trata-se de exposições de carácter histórico desenvolvidas através de uma extensiva pesquisa de uma temática ou um movimento em particular, na qual são reunidas não só obras como também documentação. De acordo com o curador, é feita uma investigação semelhante à que seria feita para um trabalho académico. No entanto, em vez de serem produzidos textos, o resultado final é apresentado sob a forma de uma exposição.

A primeira destas exposições, *À Esquerda da Esquerda: Documentos para a História de uma Revolução*¹⁴⁷, terá ocorrido em 2009¹⁴⁸. Foi concebida em colaboração com a LembrAbril¹⁴⁹, e apresentava um núcleo documental em torno de “organizações politizadas, informais e partidárias, emergentes das movimentações revolucionárias que inauguram a democracia portuguesa (...) no quadro ideológico da extrema-esquerda”, reunindo “material iconográfico original produzido pelas diferentes forças políticas no momento máximo da sua proliferação” (*press release* da exposição, *À Esquerda da Esquerda: Documentos para a História de uma Revolução*). A exposição reuniu diversos documentos, como jornais, panfletos e cartazes¹⁵⁰ da época, que se cruzavam com fotografias da autoria de José Marques (1924 – 2012)¹⁵¹, na qual eram capturadas inscrições anónimas em murais e com o filme “Revolução”, realizado em 1975 por Ana Hatherly (1929 – 2015). Foi ainda incluída uma estratégia, que voltaria a ser utilizada em exposições de carácter semelhante, que passava pela pintura de murais nas próprias paredes da ZDB, que reproduziam cartazes expostos, ecoando a sua efemeridade, executada por artistas que já haviam participado nas residências de artes visuais da ZDB como a dupla *Calhau!*, António Poppe, Luísa Seixas, Eduardo Guerra, Sílvia Prudêncio, Rado Zrubec, Rui Teixeira, Pedro Marques, Ana Baliza, Ana Manso e Mariana Silva. Foi ainda elaborado um mural de grande dimensão na parede exterior na ZDB, que ainda hoje lá se encontra, para o qual foi proposto a António Alves, que teria participado na conceção

¹⁴⁷ Exposição coordenada por Natxo Checa e Paulo Queiroz, concebida em conjunto com Francisco Madeira Luís, José Gualberto Freitas e António Alves. Ver figuras 7 – 11 (anexo 5, pp. 171 - 173).

¹⁴⁸ Patente de 18 de Abril a 2 de Maio de 2009.

¹⁴⁹ Projeto editorial dedicado à produção de materiais relacionados com a Revolução de 25 de Abril de 1974.

¹⁵⁰ Os cartazes apresentados ou representados pertenceram às seguintes organizações: AOC; PRP – BR; FEC (m-l); FUR; Grito do Povo; LCI prt; LUAR; MES; MRPP; OCMLP; ORPC ml; PCP ml; PCP R; PUP; UDP; UJECML; JC ml; GAAFs; MPAC; Associação da Amizade Portugal – China; FEML; UMC; O Tempo e o Modo; Spartacus.

¹⁵¹ Fotografias reunidas no livro *Paredes em Liberdade*, realizadas por José Marques entre Abril e Maio de 1974.

e execução de murais partidários, que seleccionasse uma composição do seu arquivo que seria ali reproduzida.

Por um lado os cartazes expostos e as suas reproduções constituíam “um núcleo gráfico institucional de diversas organizações políticas, inestimável para a reflexão em torno da evolução político-social decorrente do processo revolucionário de Abril”, por outro as fotografias e o filme criavam um contraponto “permeando uma amplitude discursiva francamente diversificada, onde se reflete a reivindicação da necessidade absoluta de expressão de cada indivíduo, anónimo, reprimida durante quatro décadas” (*press release* da exposição, *À Esquerda da Esquerda: Documentos para a História de uma Revolução*).

A exposição que realmente faria sobressair a este género de abordagens, contudo, tornando-o parte da identidade da Zé dos Bois, seria *All Power to the People. Então e Agora: A Arte Revolucionária de Emory Douglas e os Panteras Negras*”¹⁵². A exposição, comissariada por Natxo Checa e pelos curadores convidados Billy X Jennings (n. 1952), historiador e antigo membro do Black Panther Party, e Ricardo Matos Cabo, partia da arte revolucionária de Emory Douglas (1943), artista visual e Ministro da Cultura¹⁵³ do Black Panther Party (BPP), originalmente denominado Black Panther Party for Self-Defense. Fundada em 1966 por Bobby Seale (n. 1936) e Huey P. Newton (1942 – 1989) na cidade de Oakland (Califórnia), esta organização política atuou nos Estados Unidos da América¹⁵⁴ até ao ano de 1982, com o propósito original de patrulhar os bairros afro-americanos de Oakland, de forma a proteger os seus residentes de atos de brutalidade policial. Desenvolveu a sua atividade tendo como base a reivindicação dos direitos da comunidade afro-americana, bem como de diversos grupos minoritários, guiando-se por princípios igualitários, antirracistas e liberalistas.

A exposição, que ocupava as duas galerias da ZDB, seguia a mesma estratégia expositiva de *À Esquerda da Esquerda*, utilizando como veículos de informação documentos históricos como jornais, literatura referencial, cartazes, panfletos e fotografias e material documental áudio e vídeo que davam a conhecer a história não só do Black Panther Party como também do Black Power Movement, remetendo ainda para outros grupos políticos que pertencem à contracultura americana da época, como o

¹⁵² Patente de 3 de março a 10 de setembro de 2011. Ver figuras 12 – 15 (anexo 5, pp. 174 e 175).

¹⁵³ De 1967 até à dissolução do partido em 1982.

¹⁵⁴ Com seções que operaram no Reino Unido no início da década de 1970 e na Argélia entre 1969 e 1972.

Students for a Democratic Society, o Revolutionary Youth Movement, o Peace and Freedom Party ou a Weather Underground. Contrapostos por murais realizados para a exposição a partir de ilustrações de Emory Douglas, que tinham uma dupla função: por um lado, galvanizavam a comunidade afro-americana e, por outro, retratavam as condições sociais precárias, de pobreza e repressão, em que esta vivia, e que tornavam a ação do BPP e da revolução que estes defendiam urgente.

Esta exposição, que de acordo com o curador “difícilmente chegaria ao meio institucional português” (apesar de a arte de a arte de Emory Douglas para o BPP ter sido exposta no MOCA Pacific Design Center em Los Angeles, na exposição *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas*, e no New Museum em Nova Iorque em *Emory Douglas: Black Panther*), foi recebida com grande entusiasmo, inclusive por parte da crítica especializada, tendo sido destacada por diferentes meios de comunicação. Foi, de facto, uma relevante exposição que permitiu o contacto do público português com temáticas não abordadas frequentemente em instituições culturais, dando a conhecer não só a arte de Emory Douglas, como também o legado do Black Panther Party, uma vez que, de acordo com Bill X Jennings “o impacto foi enorme na comunidade negra, mas continuamos fora dos livros de história. Somos constantemente esquecidos na história da luta pelos direitos civis” (Bill X Jennings apud Marmeleira, 2011). A exposição conseguia ainda remeter para a reflexão sobre a atualidade “tocando em assuntos que questionam a democracia, as ideologias e utopias tal como o poder da revolução” (Violante, 2011).

No ano de 2017 Natxo Checa voltaria a comissariar duas exposições que implicaram uma vasta investigação, bem como a recolha extensiva de documentação e obras representativas de dois importantes movimentos. Enquanto que *Cartazes Cubanos da OSPAAAL 1960-1980*¹⁵⁵, onde foram apresentados cerca de uma centena de cartazes, revistas, dioramas e murais produzidos a partir da produção gráfica da Organização de Solidariedade para com os Povos de África, Ásia e América Latina (OSPAAAL), mantinha um forte cariz político, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*¹⁵⁶, focava-se, não num movimento político, mas literário. Não obstante, Natxo Checa afirma que este movimento “tinha um forte carácter político, mesmo que isso não fosse tão óbvio como era o Neorrealismo” (Natxo Checa apud Marques, 2017), identificando-a como uma exposição histórica.

¹⁵⁵ Patente de 14 de julho a 23 de setembro de 2017 e integrada no âmbito de Lisboa 2017 - Capital Ibero-americana da Cultura. Ver figuras 16 – 20 (anexo 5, pp. 176 - 178).

¹⁵⁶ Patente de 12 de fevereiro a 15 de abril de 2017. Ver figuras 21 – 24 (anexo 5, pp. 178 - 180).

A PO-EX (Poesia Experimental Portuguesa)¹⁵⁷ foi um movimento poético português do início da década de 1960, considerado marginal e até recentemente pouco estudado, o que tornou esta exposição particularmente relevante. A sua fundação é identificada com a publicação dos Cadernos de Poesia Experimental, em julho de 1964, por António Aragão (1921 – 2008) e Herberto Helder (1930 – 2015), para os quais colaboraram também António Barahona da Fonseca (n. 1939), António Ramos Rosa (1924 – 2013), E.M. de Melo e Castro (n. 1932) e Salette Tavares (1922 – 1994), autores representados na exposição¹⁵⁸. A artista Ana Hatherly, também presente na exposição e membro deste movimento diz sobre o mesmo: “Tratava-se de um ato de rebeldia contra o status quo, um questionar profundo da razão de ser do ato criador. Uma arte que assume ser sempre metalinguagem e uma reflexão sobre o código (...) pois a literatura de hoje reflete e ilustra a decadência da classe dominante, que dela se apropriou para uso rotineiro e institucional...” (Ana Hatherly apud Marques, 2017).

A exposição voltava a apoiar-se na apresentação de registos documentais realizados entre 1960 e 1975, como livros, páginas de livros e revistas, filmes, registos áudio, objetos, incluindo também desenhos e pinturas, não sobrecarregando o lado documental da exposição, permitindo redescobrir os principais nomes desta geração. Uma grande parte dos originais expostos em *Verbivocovisual* foram reunidos por Natxo Checa ao longo dos anos em exaustivas buscas em alfarrabistas e na internet. O material restante foi cedido por artistas e colecionadores, conseguindo reunir importantíssimas obras como os desenhos que E.M. de Melo e Castro apresentou na exposição *Concepto Incerto*, na Livraria Buchholz (Lisboa, dezembro de 1974), “uma exposição determinante onde o artista explora a profundidade da relação entre palavra e imagem” (Crespo, 2017).

Foram não só dadas a conhecer obras de autores nacionais, como os nomes já mencionados¹⁵⁹, mas também trabalhos de artistas internacionais, com os quais este movimento dialogou, partilhando exposições e publicações como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Pierre Garnier, Henri Chopin, Ian Hamilton Finlay, John Furnival, Ken Cox, Bob Cobbing, Pedro Xisto, Mei Leandro de Castro. Foram ainda apresentados, numa sala contígua, paralela à exposição, obras de artistas portugueses contemporâneos (muitos dos mantêm atualmente uma relação de colaboração com a

¹⁵⁷ Para mais informações consultar o Arquivo Digital da PO-EX, disponível em <https://po-ex.net/>.

¹⁵⁸ À exceção de António Ramos Rosa.

¹⁵⁹ Foram ainda apresentadas obras de José Alberto Marques, Liberto Cruz (Álvaro Neto), Abílio-José Santos, Alberto Pimenta, Fernando Aguiar e Silvestre Pestana.

ZDB), prestando uma homenagem à PO-EX, e entre os quais se encontravam Alexandre Estrela, António Poppe, *Calhau!*, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, João Simões, Manuela Pacheco, Pato Bravo (B-Fachada), Sei Miguel e Tomás Cunha Ferreira, o que acrescentou um elemento inovador à exposição.

Também as performances e *happenings* que acompanharam a atividade deste movimento artístico-literário não poderiam ficar de fora da exposição que o retrata. Na inauguração o *happening* “Concerto e Audição Pictórica”, que foi realizado em 1965¹⁶⁰, na sala de exposições da Galeria Divulgação, no contexto da exposição Visopoemas, por Jorge Peixinho, António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista, foi reencenado por António Poppe, Américo Rodrigues, Joana Sá, Luís J. Martins, Lula Pena, Natxo Checa, Nuno Moura e Rafael Toral. Ao longo da exposição decorreram ainda visitas sonoras com Américo Rodrigues, que tem vindo a desenvolver um extenso trabalho de experimentação com a voz através da poesia sonora, nas quais foram interpretadas obras de Ernesto Melo e Castro, Salette Tavares, António Aragão, Ana Hatherly, José Alberto Marques. Por fim, no encerramento da exposição decorreu ainda a reposição da “Conferência-Objeto”, originalmente realizada por Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, Jorge Peixinho (com uma introdução de José Augusto França), por ocasião do lançamento da revista Operação, na Galeria Quadrante em abril de 1967, realizada por Américo Rodrigues, António Poppe, João Fernandes, Raquel Castro e Vânia Rovisco. Estas encenações completaram a documentação apresentada na exposição, permitindo uma maior compreensão do universo da POEX.

A importância da exposição encontra-se não só no facto de permitir recordar e redescobrir um movimento, como também no trazer a sua memória para a atualidade, recuperando obras e performances e prestando-lhe homenagem através da arte contemporânea. Foi por isso recebida com grande entusiasmo, e o trabalho da ZDB, que como sabemos é uma associação cultural que não possui os mesmos meios que uma grande instituição, mas que conseguiu com realizar um trabalho à altura de uma, reconhecido. Veja-se por exemplo o que Celso Martins terá escrito a respeito da exposição:

Aquilo que começa com a poesia experimental e se encontra depois com o experimentalismo sonoro e musical e com a performance no final dos anos 60 e nos 70

¹⁶⁰ No dia 7 de janeiro de 1965.

constituiu um momento de particular sintonia, quando não pioneirismo, em relação a desenvolvimentos internacionais e que ainda hoje carece de um consistente enquadramento museológico. É, por isso, uma aventura temerária realizar uma exposição desta natureza, assente na cedência de obras por artistas e pequenos colecionadores. O facto de ela ter sido feita, com rigor e suficiente amplitude, por uma instituição como a ZDB que não tem exactamente uma vocação museológica só lhe reforça o mérito. (Martins, 2017: 88).

4. Residências artísticas

Como já mencionamos, ao entrar no século XXI a ZDB entra numa nova fase. Não fazendo sentido para a Associação continuar a organizar exposições dos mesmos artistas com quem havia trabalhado durante a década de 90, uma vez que estes já teriam conseguido a sua consagração no meio artístico português, tendo a possibilidade de expor em instituições com meios diferentes daqueles que a ZDB possuía, a galeria opta por uma estratégia diferente: a introdução de residências artísticas. De acordo com Natxo Checa:

De forma bastante diferente da maioria dos organismos nacionais que também fazem este tipo de atividade, as nossas¹⁶¹ residências, sejam internas ou externas, são o momento em que toda a energia e todos os recursos da ZDB são postos ao serviço da criação de condições para que os artistas convidados possam produzir conteúdos. Estas condições não são meramente materiais. Estamos a falar de um envolvimento a todos os níveis: logístico, conceptual, artístico, expositivo, comunicacional, etc. Os objetivos deste envolvimento são muito claros: ajudar a criar o melhor trabalho possível, ajudar a divulgá-lo o melhor possível e contribuir, de facto, para que os artistas possam construir depois os seus percursos autonomamente. (Natxo Checa apud Mesquita, 2018: 144)

4.1 Residências artísticas nas Tercenas do Marquês

Para a realização das residências artísticas foi cedido à ZDB, pela Câmara Municipal de Lisboa, o usufruto do edifício das Tercenas do Marquês¹⁶². Este edifício encontrava-se abandonado, e o primeiro projeto levado a cabo pela Galeria Zé dos Bois no espaço foi um projeto de “ocupação artística de um edifício abandonado”.

No ano de 2001 os artistas Mattia Denisse (n. 1967), Delphine Reist (n. 1970), Sébastien Perroud (n. 1974), Laurent Faulon (n. 1969)¹⁶³ e Francisca Bagulho seriam os primeiros artistas a realizar uma residência artística promovida pela Galeria Zé dos Bois. Estes ocuparam o edifício das Tercenas do Marquês durante nove meses, onde habitaram e trabalharam, realizando uma exposição denominada *Ocupação Evolutiva das Tercenas do Marquês*. A “ocupação evolutiva” pressupunha uma “apropriação contínua do espaço por parte dos seus habitantes”, que o transformaram simultaneamente em “espaço de trabalho, sala de jantar, destilaria de aguardente, dormitório, sala de concertos, laboratório

¹⁶¹ Galeria Zé dos Bois.

¹⁶² Palacete situado entre as traseiras da Rua das Janelas Verdes e das traseiras da Avenida 24 de Julho. Também conhecido por “Tercenas de José António Pereira”, original proprietário. Tercenas era a designação dada aos locais onde se cuidava das embarcações.

¹⁶³ Grupo de artistas de Grenoble.

de cinema e poiso para outros artistas, convidados pelo coletivo das Tercenas a criarem e lá mostrarem o seu trabalho” (in *Público* online, 14 de novembro de 2001).

Os resultados da residência foram apresentados ao público em três sessões, a primeira ocorreu julho, a segunda em setembro, e a terceira e última em dezembro, a qual contou com a “estreia da performance «Operação Dragão», do atelier de cinema experimental de Grenoble MTK, na qual participou o artista residente Sébastien Perroud ao lado de dois elementos do MTK”, uma intervenção de Mattia Denisse sobre a noção de tríptico “por esta ser a sua terceira intervenção naquele espaço composto por três andares”, uma instalação de Delphine Reist “a partir dos restos do muro que construiu na sua anterior intervenção, onde refletia sobre as questões de propriedade” e a exibição de um filme realizado por Laurent Fallon através de “imagens recolhidas durante os passeios por locais abandonados da zona de Lisboa que promoveu entre setembro e outubro” (in *Público* online, 14 de novembro de 2001).

Em 2002 as Tercenas do Marquês voltariam a ser ocupadas por artistas em residência na Galeria Zé dos Bois. Nesta edição seria desenvolvido o projeto *DeParamnésia*, uma mostra coletiva, composta por três partes, comissariada por João Maria Gusmão + Pedro Paiva. A dupla, cuja primeira aparição do trabalho realizado em conjunto¹⁶⁴ ocorreu em 2001 na Zé dos Bois, na exposição *InMemory* organizada por Pedro Paiva, concebe e produz este projeto de residência “efetivado através de um trabalho de reflexão teórica e experimentação formal realizado à porta fechada” (Lapa, 2005¹⁶⁵), que deu origem a um ciclo de três exposições apresentadas entre 2001 e 2002 nas Tercenas do Marquês. Estas exposições para além de obras de João Maria Gusmão + Pedro Paiva, incluíam também trabalhos de artistas como Philippe Meste, João Tabarra e Alexandre Estrela. Artistas que já teriam ou viriam a trabalhar com a Galeria Zé dos Bois. Sobre este projeto, Natxo Checa explica:

Durante a montagem deste projeto, JMG+PP ensaiaram estudos acerca da percepção, rearticulando o sentido ilusionista de um falso reconhecimento com a rutura e a descontinuidade do espaço. Procuravam uma espacialização da exceção. Daí que construísssem cenários a partir da composição de vários dispositivos e instalações, onde o

¹⁶⁴ A dupla já teria realizado trabalhos conjuntos em âmbito escolar durante o curso de pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no entanto o resultado não terá sido bem-sucedido. Na exposição *InMemory*, apesar de terem exposto peças individuais, apresentam pela primeira vez ao público uma peça conjunta, uma instalação (*sem título*, 2001).

¹⁶⁵ Texto escrito por ocasião da exposição *Intrusão The Red Square* de João Maria Gusmão + Pedro Paiva no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado em 2005, com a curadoria de Pedro Lapa.

desvio preceptivo, a paralaxe ou o jogo de espelhos equacionassem a integridade das condições do ver. (Checa, 2009: XVI)

Para além da produção de obras de arte baseadas neste processo, o exercício curatorial aplicado nas três exposições para as quais João Maria Gusmão e Pedro Paiva procuravam e convocavam obras de outros artistas, completava a dimensão de reflexão e experimentação levada a cabo pelos artistas durante a residência. As exposições *InMemory* e *DeParamenésia* deram origem a uma relação entre a produção artística de JMG+PV e a ZDB, e entre a dupla de artistas e o curador Natxo Checa, explorada adiante. Apenas estes dois projetos teriam lugar nas Tercenas do Marquês, sendo que as próximas residências artísticas da ZDB ocorreriam nas salas da Galeria.

4.2 Residências artísticas na Galeria Zé dos Bois

Dado o sucesso dos projetos desenvolvidos em 2001 e 2002, a Galeria Zé dos Bois sentiu a necessidade de continuar a integrar na sua programação residências de criação artística, regidas pela experimentação, partilha e relação crítica coletiva no âmbito da produção artística. Desta forma, entre outubro de 2007 e janeiro de 2008, ocorreu a 1ª Edição das Residências de Artes Visuais¹⁶⁶, comissariada por Natxo Checa, na qual participaram os seguintes artistas: António Bolota, Rita GT, Luísa Seixas, Eduardo Guerra, Inês Botelho, Mattia Denisse, Gonçalo Pena, Ivo, Ihosvanny, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Carlos Godinho, Kiluanje Hia Henda, Francisco Vidal e Yonamine, cuja maioria teria já uma relação prévia com a Galeria Zé dos Bois. Estes catorze artistas, alguns já com uma carreira consolidada no meio artístico, outros em início de carreira ainda a completar os estudos académicos, exploravam diversos meios, como a fotografia, o filme, a instalação, a pintura, a escultura e o desenho.

Durante os meses da residência os artistas tinham acesso a um atelier, disponível 24 horas por dia, e todas as semanas se reuniam, em pequenos-almoços coletivos, criando um espaço de discussão sobre os projetos de cada um, e em sessões de cinema¹⁶⁷ sugeridas pelos artistas. No âmbito da reflexão coletiva que estas residências propunham eram partilhadas com os participantes “problemáticas derivadas da criação artística, discussão e interpretação de textos e ideias e, resolução de aspetos técnicos e formais” (ZDB,

¹⁶⁶ Primeira edição das residências artísticas que ocorreram no espaço da Galeria Zé dos Bois (Rua da Barroca, nº59).

¹⁶⁷ Sessões semanais.

2007¹⁶⁸). No final da residência, as salas que haviam sido transformadas em ateliers nos quais os artistas desenvolviam os seus trabalhos, seriam abertas ao público, que teria então a oportunidade de observar os ateliers e os projetos desenvolvidos e conhecer informalmente os artistas em residência¹⁶⁹.

A segunda e a terceira edição das Residências de Artes Visuais seguiram o mesmo molde da primeira, privilegiando a partilha de conhecimento e de reflexão crítica coletiva. A segunda edição ocorreu entre dezembro de 2008 e abril de 2009, em que o grupo de artistas convidado por Natxo Checa era composto por Ana Teresa Antunes, António Poppe, Catarina Dias, Eduardo Matos, Gabriel Abrantes, Gonçalo Pena, Hugo Canoilas, Jirka Krotrla, Lúgia Afonso, Calhau!, Radoslav Zrubec, Sara & André e Tiago Batista. Esta edição introduziu um programa de atividades focado na prática filmográfica nos formatos 16mm¹⁷⁰ e Super-8¹⁷¹, que permitia aos artistas aprofundarem o conhecimento destas práticas através de um “workshop de formação prática, orientado por Laurent Simões, e apresentações dedicadas a autores como Kenneth Anger, Alexandre Estrela e Werner Nekes, contando, as duas últimas, com a presença dos mesmos” (ZDB, 2008¹⁷²).

Na sequência deste programa foi apresentado, paralelamente aos projetos individuais, um compósito de intervenções em torno do uso da película, onde os artistas residentes tiveram a oportunidade de realizar pequenos filmes em formato Super-8 e de um projeto coletivo no formato 16mm. A curta metragem realizada coletivamente partiu de um guião do artista Gonçalo Pena, do qual cada artista terá selecionado uma cena a realizar, com a exceção da dupla *Von Calhau!* que se encontrava a desenvolver um projeto em 16mm. Os artistas tinham o equipamento necessário à sua disposição, bem como o apoio de uma equipa técnica para as filmagens, continuando desta forma a lógica de acompanhamento que se pretendia nestas residências. Os filmes em Super-8 e o trabalho coletivo, com o título *Film About*, foram apresentados na abertura dos ateliers ao

¹⁶⁸ Informação disponível em <http://www.zedosbois.org/events/1%C2%BA-edicao-residencias-artes-visuais/>, consultado a 28 de abril de 2018.

¹⁶⁹ Este evento ocorreu nos dias 19 e 20 de janeiro de 2008 e contou com duas performances de Carlos Lavata, convidado a intervir num dos projetos.

¹⁷⁰ Formato cinematográfico lançado em 1926 pela Kodak, como uma alternativa mais económica ao formato 35 mm, destinada a amadores. Este formato era geralmente utilizado para produções «não teatrais», amadoras ou de baixo orçamento, tal como, mais tarde, o formato Super-8.

¹⁷¹ O formato cinematográfico denominado por Super-8 ou Super 8 mm foi desenvolvido em inícios da década de 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak. Este foi um aperfeiçoamento do formato 8mm anterior, mantendo a mesma bitola. Introduziu inovações como a possibilidade de uma gravação sincronizada do som e o aumento de exposição da película, conseguindo uma maior qualidade de imagem.

¹⁷² Informação disponível em <http://www.zedosbois.org/events/2%C2%AA-edicao-residencias-artes-visuais/>, consultado a 28 de abril de 2018.

público¹⁷³, como parte da variada programação composta por lançamentos dos livros Decon e Retrato Proteico de Marta de Menezes e do site da revista NADA, performances de *Von Calhau!*, António Poppe e AkillsB, concertos e uma conversa em torno da temática «Residências artísticas e processo criativo», moderada por Lúcia Afonso.

A terceira edição das Residências ZDB voltaria a acontecer em 2009, reunindo um grupo heterogêneo de artista. Esta edição, que ocorreu entre novembro de 2009 e fevereiro de 2010 contou com a participação de André Trindade, Diogo Evangelista, Filipe Felizardo, Gonçalo Pena, Lúcia Prancha, Manuel Santos Maia, Miguel Manso, Mónica Baptista, Nikolai Nekh e Susana Chiocca. A seleção de artistas com trabalhos distantes uns dos outros teria sido pensada de forma a que a colaboração pudesse incitar novos estímulos no trabalho de cada um.

Ao longo do tempo em que os artistas estiveram em residência foram organizadas sessões informais, nas quais estes tiveram oportunidade de dar a conhecer os seus trabalhos aos pares, possibilitando uma discussão e reflexão por parte do grupo. Esta edição contou ainda com os artistas convidados António Pocinho, Margarida Correia e Rigo23, que apresentaram os seus trabalhos e métodos, e um workshop de Super8 orientado por Laurent Simões, tal como na edição anterior, que resultaria na produção de um filme individual. À semelhança das anteriores residências, a Galeria Zé dos Bois voltou a abrir as suas portas ao público¹⁷⁴, na qual os artistas apresentaram o trabalho que haviam desenvolvido nos últimos meses.

No ano seguinte as Residências Artísticas na Galeria Zé dos Bois voltaram a ocorrer fora de portas, para a sua quarta edição¹⁷⁵, e última até à data, ocupando desta vez o espaço do Palácio de Santa Catarina, junto ao Miradouro do Adamastor, em Lisboa. Para esta edição Natxo Checa voltou a convidar artistas com os quais já tinha trabalhado como Tiago Baptista, Filipe Felizardo, Carlos Godinho, Gonçalo Pena, Sílvia Prudêncio e André Trindade. E convidou os jovens artistas em emergência, Ana Martins, Maria Asher, Joana da Conceição, Filipa Cordeiro, Carlos Gaspar, Salomé Lamas, Joana Nascimento e Alexandre Rendeiro, pretendendo desta forma reforçar e intensificar o intercâmbio de conhecimentos e experiência entre os participantes. A experimentação foi o foco desta edição, sendo que para além dos encontros dos artistas com o curador Natxo Checa, era semanalmente convidado, a falar sobre a sua especialidade, um artista,

¹⁷³ 4 e 5 de abril de 2009. Ver figuras 25 – 29 (anexo 5, pp. 180 - 183).

¹⁷⁴ Nos dias 6, 7, 12, 13 e 14 de março de 2010. Ver figuras 31 – 34 (anexo 5, pp. 183 - 185).

¹⁷⁵ A 4ª edição das residências artísticas decorrer de setembro a dezembro de 2010.

cientista, cineasta ou académico¹⁷⁶, tentando dessa forma alargar o diálogo, não ficando só focado no campo das artes. Durante estas palestras, onde o contacto direto entre os oradores e os artistas continuava a ser privilegiado foi possível para os artistas o contacto com diversas áreas, desde o cinema experimental, à arte conceptual e à neurociência, permitindo um cruzamento de disciplinas e incentivo a uma maior experimentação no processo de criação artístico e no seu cruzamento com metodologias científicas. Os artistas foram ainda desafiados a apresentar, paralelamente ao projeto que apresentariam no final, propostas semanais de trabalhos práticos assentes em parâmetros discursivos.

Como já mencionamos, Natxo Checa foi o curador destas edições e podemos reconhecer o seu cunho no espírito de experimentação, discussão e reflexão coletiva que marcou estas residências. Durante estas edições, para além das reuniões em que os participantes se reuniam para trocas de ideias e de opiniões sobre os projetos, houve também um acompanhamento quotidiano por parte de Natxo Checa, que oferecia um posicionamento crítico perante os trabalhos de cada um dos artistas, “com vista não apenas ao seu enriquecimento, mas igualmente, às suas possibilidades de produção” (*press release* 3ª Edição das Residências ZDB, 2010). Este acompanhamento vai de encontro aos níveis de entendimento que a Galeria Zé dos Bois procura estabelecer nas suas relações profissionais com os artistas: “os avanços intelectuais, as relações humanas e as possibilidades de criação artística” (*press release* 3ª Edição das Residências ZDB, 2010). Estes níveis de entendimento são também característicos do método curatorial de Natxo Checa, desenvolvido fora do âmbito das residências artísticas.

Em entrevista Tiago Baptista¹⁷⁷, um dos artistas que participou em várias das residências artísticas desenvolvidas pela ZDB, afirmou que o acompanhamento dado por Natxo Checa é uma das “mais valias” que há em trabalhar com o curador, uma vez que Natxo Checa faz questionar, fazendo-o afastar daquilo em que está a trabalhar e fazendo-o olhar para o seu trabalho de outra perspetiva, muitas vezes chegando a colocar o seu trabalho num lugar desconfortável, mas existindo um equilíbrio entre ambos, sendo a relação curador/artista bidirecional. Tiago Baptista afirmou ainda que considera extremamente importante ser colocado no lugar de “quem vê de fora”, para que depois

¹⁷⁶ Os oradores destas palestras foram: Alexandre Estrela, Gabriel Abrantes, Jamima Stheli, RIGO23, João Simões, David Wharry, Morton Subotnick, Tony Martin, Ben Roussel, Danielle Monroig, Marta Moita e Klaus Wiborny, Mattia Denisse e Miguel Soares.

¹⁷⁷ Realizada a 7 de maio de 2018 (anexo 2).

possa voltar a um “estado em que está perdido” durante o fazer artístico, e é também nessa vertente que a sua relação com o Natxo Checa se tem desenvolvido.

Tanto Tiago Baptista como alguns dos nomes já mencionados, como Carlos Gaspar, Filipe Felizardo, Lúcia Prancha, Inês Botelho, Sílvia Prudêncio e Yonamine voltaram a estar presentes na 5ª edição das Residências de Artes Visuais da ZDB em 2013¹⁷⁸, juntamente com Alexandre Rendeiro, Ana Baliza, David Guéniot, Eugénia Mussa, Gustavo Sumpta, Gwendolyn Van Der Velden, Patrícia Almeida, Ricardo Barbeito, Sérgio Carronha, Tatiana Macedo e Tiago Borges. Esta residência, a última até à data, tomou um rumo diferente das anteriores edições. A proposta ia no sentido de após uma primeira fase, na qual os artistas terão elaborado apresentações individuais direcionadas para o círculo de residentes, seguirem um caminho oposto realizando uma “tentativa consciente de descentramento dos seus próprios processos, em direção a uma experiência coletiva” (ZDB, 2010¹⁷⁹). Através de exercícios lançados por Natxo Checa, era procurada quer uma desconstrução do diálogo em torno do trabalho de cada artista, quer a construção de um diálogo conjunto, que resultaria numa exposição coletiva, discutida e decidida por todos os membros, desde o título, retirado da *Mensagem* de Fernando Pessoa, ao que seria exposto.

A exposição *Jaz aqui, na pequena praia extrema*¹⁸⁰ inaugurou no dia 3 de outubro, como resultado das discussões e diálogos que os participantes foram tendo ao longo da residência, sendo um “projeto coletivo de carácter experimental”, no qual a noção de autoria se diluía e que procurava sublinhar “o carácter inacabado da obra de arte” (ZDB, 2010¹⁸¹). O objetivo seria que a exposição apresentada fosse, à imagem do coletivo que a construiu, efémera, um objeto artístico circunstancial e irrepetível.

O primeiro piso da exposição era ocupado na sua totalidade por um conjunto de traves de madeira, que estruturavam a exposição “literal e metaforicamente”. Estas eram o suporte da exposição e do próprio edifício, mostrando a sua fragilidade. O espectador deambulava por um espaço aparentemente vazio, sem qualquer obra ou iluminação, onde somente se encontravam as traves de madeira. Ao subir para o segundo piso seria confrontado com um espaço que se opunha ao que havia acabado de encontrar. Se o

¹⁷⁸ De 8 de abril a 25 de julho de 2013.

¹⁷⁹ Informação disponível em <http://www.zedosbois.org/events/jaz-aqui-na-pequena-praia-extrema/>, consultado a 26 de maio de 2018.

¹⁸⁰ Ver figuras 35 e 36 (anexo 5, pp.185 e 186).

¹⁸¹ Informação disponível em <http://www.zedosbois.org/events/jaz-aqui-na-pequena-praia-extrema/>, consultado a 26 de maio de 2018.

primeiro piso parecia desocupado, este estava coberto de entulho, restos de tijolos, azulejos, resíduos do que outrora terá sido uma construção, cujo peso se opunha também à leveza e fragilidade da madeira. Por entre os escombros surgiam feixes de luz que dirigiam o espectador para surpreendentes obras que finalizavam a exposição, entre as quais duas lanternas mágicas com projeções coincidentes na mesma tela. Nas palavras de Natxo Checa neste piso “a obra de arte rasga, intervém, surge como prova de um humano ainda por vir. É o apelo à magia primordial da luz e à força evocativa da imagem perpetuamente reanimada pelo olhar que a atravessa, imbuindo de vida objetos e imagens” (*press release* da exposição *Jaz aqui, na pequena praia extrema*).

O papel de Natxo Checa nesta exposição foi um pouco diferente das anteriores, no contexto das residências artísticas de criação, sendo que neste caso Natxo se terá afastado do papel de curador, integrando o coletivo artístico e contribuído para a conceção e produção da exposição e das peças apresentadas. A mediação entre o que seria ou não viável para a exposição terá continuado a ser uma responsabilidade sua, estando este vinculado à instituição que recebia a exposição, mas tentando afastar-se da postura do curador que tem de tomar decisões nas quais a estrutura e o curador são entidades separadas dos artistas. Se durante a residência que antecedeu a exposição o seu papel passaria por propor exercícios e discussões e convidar outros artistas, nesta segunda etapa, parece ter-se afastado dos moldes desenvolvidos em residência. Aqui Natxo Checa contribuiu de uma forma que se terá aproximado mais do artístico do que do curatorial, não descurando a parte prática¹⁸².

No entanto esta terá sido uma exposição com questões sensíveis, que levantaram alguma dificuldade tanto para os artistas, tendo alguns abandonado o projeto, como para Natxo Checa. A ideia de um coletivo onde a questão da autoria não se encontra presente tornou o processo de construção da exposição complicado, uma vez que quando se junta um grupo de artistas tão heterogéneo, com metodologias e processos de trabalho diferentes não se poderia partir do princípio que todas as decisões seriam tomadas com facilidade. O facto de a figura do curador se ter diluído neste coletivo artístico também poderá ter dificultado o processo de decisão relativamente à exposição, pois deixou de existir uma pessoa que em última instância poderia resolver uma questão com a qual o grupo se estava a debater. Ao falarmos sobre o método curatorial de Natxo Checa surgem

¹⁸² Segundo Tiago Baptista: “isso também é uma coisa que o Natxo faz sempre, ele também faz, faz, mas no sentido em que vai fazer as coisas, não está só a dar ordens e a ver. Pega nas coisas, faz, e constrói coisas, palpáveis” (Tiago Baptista, entrevista realizada a 7 de maio de 2018, anexo 2).

inevitavelmente, como já mencionámos, questões sobre o limite entre a curadoria e o processo artístico, onde é que estas se devem encontrar e onde se devem separar, e sobre até que ponto o curador deverá estar envolvido na produção artística. Consideramos que neste caso em particular, o esbatimento deste limite e fusão dos dois papéis não terá sido bem-sucedido, tendo resultado num desgaste nas relações pessoais que se teriam formado ao longo dos anos e numa certa frustração por parte do coletivo no que diz que respeito à exposição. O que nos leva a defender que não se deve justapor o papel curatorial e o artístico. No entanto este molde de operar terá sido uma experiência importante no contexto de uma residência artística, sendo também de realçar que quando se trabalha de uma forma tão próxima com os artistas, como Natxo Checa devem ser realizadas experiências e testes a este tipo de questões de forma a serem melhor compreendidas. As residências foram sem dúvida elementos decisivos para o desenvolvimento do método curatorial aqui explorado, e que contribuíram para a construção de importantes relações com artistas, que iremos apresentar.

5. Colaborações de Natxo Checa com artistas

A carreira curatorial de Natxo Checa consolidou-se graças à sua abordagem inovadora e particular a esta prática. O caminho percorrido por Checa não foi solitário, uma vez que o fez acompanhado por artistas com quem trabalhou repetidamente ao longo dos anos, estabelecendo longas relações profissionais e de amizade. Como já foi referido anteriormente este é um facto completamente assumido por Natxo Checa, que defende a colaboração na prática curatorial, não acreditando que o curador possa assumir uma posição autoral autónoma dos artistas. Neste subcapítulo iremos explorar estas relações, mais especificamente com os artistas João Maria Gusmão + Pedro Paiva, Alexandre Estrela e Gabriel Abrantes.

5.1 João Maria Gusmão + Pedro Paiva

Após a participação de João Maria Gusmão e Pedro Paiva na exposição *InMemory*, comissariada por Pedro Paiva, em 2001 na Galeria Zé dos Bois, onde a dupla apresenta a sua primeira obra conjunta, e da residência artística¹⁸³ nas Tercenas do Marquês da qual resultou o projeto *DeParamnésia*, em 2002, originou-se uma efervescente relação criativa entre João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Natxo Checa.

Esta dupla destacou-se no panorama artístico português pela sua posição de diferenciação em relação à prática artística da altura, não só pelo facto de não se encontrarem muitas duplas artísticas em Portugal, situação que marca a sua forma de trabalhar de modo singular, mas também pela sua dinâmica de transdisciplinaridade. João Maria Gusmão + Pedro Paiva trabalham em diferentes media que acabam sempre por se cruzar na sua produção, como a fotografia, o cinema, a escrita e a instalação. Algo que distinguiu também esta dupla foi a sua relação com o cinema experimental, que não era muito visto em Portugal na época, sendo dupla conhecida por utilizar o formato cinematográfico 16 mm. João Maria Gusmão + Pedro Paiva adotaram esta prática, regressando ao cinema analógico na altura de emergência do digital, o que fez com que a dupla conseguisse marcar uma diferença e conquistar o seu lugar no meio artístico.

Natxo Checa procurou sempre colaborar com artistas que trabalham de forma diferenciada do que o panorama atual parece estar a apresentar, e também com artistas com os quais se identificasse, a um nível profissional, intelectual e humano. O que se

¹⁸³ Produzida pela Galeria Zé dos Bois.

verifica com João Maria Gusmão e Pedro Paiva, levando a que, quando a Galeria Zé dos Bois recebeu um convite para participar na Trienal de Luanda em 2006¹⁸⁴, podendo escolher os artistas que iriam expor e com os quais poderia realizar uma residência de criação em Luanda, Natxo Checa tivesse selecionado esta dupla.

O curador já seguia de perto o trabalho dos artistas, muitas vezes em deslocações à Serra da Estrela¹⁸⁵, na qual fazia figuração e auxiliava o trabalho, no entanto iria enquanto amigo, e não enquanto produtor. O curador identificou que o trabalho da dupla estaria muito relacionado com uma visualidade portuguesa (como a Serra da Estrela), apesar de o seu ser um trabalho que, em termos conceptuais e artísticos, seria global. Desta forma, quando surge o convite para a Trienal de Luanda, Natxo Checa vê uma oportunidade, não só de trabalhar em conjunto com João Maria Gusmão + Pedro Paiva, como também de viajar com estes permitindo-lhes uma forma diferenciada de trabalhar. Esta seria a primeira viagem que os três fariam em conjunto, sendo que os quinze dias que passariam em Angola e na Namíbia dariam origem a cerca de vinte peças, variando entre escultura, filme e fotografia. Devido ao resultado satisfatório para ambas as partes, foram de imediato planeadas mais duas viagens de forma a dar continuidade a este processo de trabalho, para o qual a ZDB iniciou uma pesquisa de financiamento. A partir daqui Natxo Checa e João Maria Gusmão + Paiva viajariam para a América do Sul, passando pela Argentina, Patagónia, Chile (fevereiro de 2007) e Brasil, onde realizaram uma residência artística na Fundação do Inhotim (setembro de 2007), e finalmente Marrocos (novembro de 2007).

A ideia por detrás destas viagens, segundo Natxo Checa seria proporcionar aos artistas uma experiência na qual a sua forma de trabalhar e de pensar era aplicada a lugares excêntricos: “Era ir ao fim do mundo, mas não no sentido figurado, no sentido em que não estás aqui, não apanhas o carro, vais à Serra da Estrela e estás lá um dia, ficas na pensão, voltas, chegas aqui no outro dia. No sentido em que tens um espaço e um tempo de qualidade e estás só concentrado no trabalho” (Natxo Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1). Natxo afirma também que estas viagens seriam não só uma forma de os três se conhecerem melhor, como também uma forma de terem uma aventura que levaria ao conhecimento de culturas e imagens diferentes das que

¹⁸⁴ Esta foi a primeira edição da Trienal de Luanda, que teve como tema “Arte, Cultura, História e Política Contemporânea”, ocorreu entre 1 de dezembro de 2006 e 31 março de 2007, foi organizada pela Fundação Sindika Dokolo e dirigida por Fernando Alvim (vice-presidente da Fundação).

¹⁸⁵ Onde João Maria Gusmão+Pedro Paiva produziam muitos dos seus trabalhos na altura.

encontravam nos seus ambientes quotidianos, o que iria enriquecer os trabalhos produzidos de raiz neste contexto. O papel de Natxo Checa nestas viagens, para além de acompanhar os artistas, os seus trabalhos e textos enquanto curador e produtor, seria precisamente o de proporcionar uma nova experiência que pudesse representar uma mais valia para a produção artística.

O resultado destas viagens foi a exposição *Abissologia: Para uma Ciência Transitória do Indiscernível*, apresentada em 2008¹⁸⁶ no Torreão Nascente da Cordoaria Nacional¹⁸⁷, apesar de João Maria Gusmão + Pedro Paiva integrarem trabalhos produzidos durante as viagens com Natxo Checa em exposições internacionais nas quais participaram entre o intervalo de tempo que decorreu entre a Trienal de Luanda em 2006 e a exposição *Abissologia*¹⁸⁸, esta seria a primeira apresentação do projeto desenvolvido pela dupla e Natxo Checa, que foi o curador da exposição.

O título desta exposição, *Abissologia*, ou “a ciência que estuda o abismo”, refere-se a um neologismo encontrado por João Maria Gusmão e Pedro Paiva no livro *La Grande Beuverie*¹⁸⁹ (1938) do escritor, poeta e filósofo francês René Daumal (1908-1944). Segundo Natxo Checa:

A descoberta deste termo literário, no contexto da prática artística de João Maria Gusmão e Pedro Paiva, reflete-se numa ficção que se detém na composição literária de uma ciência específica dos corpos pensada em função da condição fenomenológica/ontológica do mínimo visível – o que quase não se vê ou o que quase não tem existência para um observador - seja na visão eclipsada do olho, no instantâneo de uma explosão ou no movimento complexo da água. (press release da exposição *Abissologia: Para uma Ciência Transitória do Indiscernível*, 2008).

A produção artística de João Maria Gusmão e Pedro Paiva desenvolve-se muitas vezes a partir de ensaios de investigações experimentais, baseados em acontecimentos ilógicos ou inexplicáveis, relacionando-se com o “lado absurdo da ciência” (Sandra Vieira Jürgens, *as escolhas dos críticos*, 2016) e com a obra de Alfred Jarry, o autor da Patafísica, definida como “a ciência das soluções imaginárias”. Neste projeto a

¹⁸⁶ De 7 de fevereiro a 13 de abril de 2008.

¹⁸⁷ Espaço da Câmara Municipal de Lisboa, que atualmente integra o conjunto de Galerias Municipais, compostas pelo Pavilhão Branco, a histórica Galeria Quadrum, a Boavista, o Torreão Nascente da Cordoaria Nacional e a Avenida da Índia, geridas pela EGEAC.

¹⁸⁸ Entre 2006 e 2008 João Maria Gusmão + Pedro Paiva expuseram na Bienal de São Paulo (2006) e apresentaram a exposição individual *Crevasse* (19 de maio a 8 de julho de 2007) no MUSAC -Museu de Arte Contemporânea de Castilha e Leon.

¹⁸⁹ Em português «A Grande Bebedeira», este foi o único romance de René Daumal publicado em vida.

investigação realizada foi em torno deste fenómeno denominado de *Abissologia*. Algo que regularmente acompanha estas investigações, no qual este caso não foi exceção, e que consiste na articulação entre a produção de obras e de um discurso ensaístico que as suporta. A dupla realiza uma produção escrita que acompanha as obras, o que confere um contexto necessário para que o espectador compreenda as questões exploradas. No entanto, esta não é uma produção de textos descritivos escritos pelos artistas onde estes explicam as suas obras, mas sim uma seleção de um conjunto de textos de diversos autores, geralmente cientistas ou filósofos, que exploraram as complexas questões e os temas em torno das investigações realizadas por João Maria Gusmão + Pedro Paiva. Este conjunto de textos é reunido numa publicação, que poderá ou não ser o catálogo da exposição.

Na exposição *Abissologia*, a dupla apresentou obras criadas nos diferentes suportes que compõem o seu universo criativo: filme em 16mm, fotografia, escultura e instalação, e paralelamente um livro, o catálogo da exposição¹⁹⁰, que continha o mencionado conjunto de ensaios, reunidos pelos artistas, de diversos autores em torno do termo *Abissologia*. Das obras expostas podemos destacar o filme *Eclipse Ocular*¹⁹¹, considerado como umas das obras fundadoras da investigação “abissológica”, no qual é explorado o trinómio olho-ovo-lua, através da simulação de um eclipse exercido sobre um ovo de avestruz que se assemelha a uma pupila (devido a um pequeno orifício na sua superfície), suspenso num movimento rotativo. Neste filme “tanto o invisível como o indiscernível se traduzem em sombra, (...) referenciada pelos artistas como ‘o inominável do visível’ é a dimensão iniciática e transversalmente explorada no conjunto de obras presentes dos dois andares da Cordoaria Nacional” (Lucas, 2008). Enquanto que todas as obras presentes nesta exposição se pareciam inserir num discurso científico-filosófico, o filme *Hélice* é também realçado pela crítica Joana Lucas. Este foi produzido em colaboração com Natxo Checa, em Luanda, e documenta o processo artesanal de produção de uma hélice de bronze, apresentado paralelamente com o próprio objeto, realizado pelos artistas, destacando-se pelo tom realista e etnográfico.

Abissologia captou o interesse da crítica nacional e internacional, tendo sido um importante marco para a dupla de artistas. Foi também importante para o trio, composto pela dupla e por Natxo Checa, levando a um convite para a representação Portuguesa na

¹⁹⁰ Apresentado em abril de 2008.

¹⁹¹ *Eclipse Ocular* foi adquirido pela Tate Modern em 2011.

Bienal de Veneza de 2009¹⁹². Natxo Checa já teria sido convidado para ser o comissário da representação portuguesa, no entanto inicialmente seria com um artista com o qual nunca teria trabalhado. Como já referimos para o curador é extremamente importante existir uma relação de identificação com os artistas com que trabalha, não só profissional e intelectual, mas também humana, o que o levou a recusar assumir a curadoria de uma exposição de um artista com o qual não haveria esta identificação. Desta forma a dupla João Maria Gusmão + Pedro Paiva tornou-se a escolha óbvia para representar Portugal na Bienal de Veneza, não só por colaborarem proximamente com Natxo Checa há largos anos, mas também pelo mérito que nestes anos teriam ganho, nacional e internacionalmente, tornando-se dois dos mais jovens artistas a assumir a representação portuguesa na bienal de arte contemporânea.

De acordo com o então Ministro da Cultura, José António Pinto Ribeiro, a escolha de João Maria Gusmão + Pedro Paiva para representar Portugal na 53ª edição da Bienal de Veneza em 2009 “corresponde à vontade de afirmar a conjugação entre diferentes vetores”, sendo estes: o encontro ao tema geral da Bienal, *Fazer Mundos*¹⁹³, escolhido pelo diretor artístico desta edição, Daniel Birnbaum (n.1963)¹⁹⁴; a tendência para propostas de artistas plásticos que utilizam a imagem em movimento na sua produção; e a “a vontade de reconhecer a vitalidade do trabalho de novas gerações de artistas visuais portugueses” (Pinto Ribeiro apud Denisse, 2009: IV). O trabalho da dupla João Maria Gusmão + Pedro Paiva coincidiria com estes vetores, sendo que, nas palavras de António Pinto Ribeiro:

João Maria Gusmão e Pedro Paiva encontram-se no cruzamento dos vetores enunciados: o seu trabalho é um projeto global, é uma proposta que «faz mundos», no sentido de se colocar não como mero objeto em contexto, mas definindo o próprio contexto, criando um universo próprio. A escolha destes artistas está pois, bem sintonizada com a perspetiva curatorial desta edição. (...) A escolha de Natxo Checa para comissariar os artistas da representação portuguesa é o reconhecimento do seu trabalho em Portugal e de equipa com os mesmos e outros artistas. Neste caso, são dois mais um, uma relação forte que vai

¹⁹² Participação Oficial Portuguesa na 53ª Exposição Internacional de Arte - La Biennale di Venezia, de 7 de junho a 22 de novembro de 2009.

¹⁹³ Para o seu conceito, Daniel Birnbaum apontou três aspectos em particular: a proximidade com os processos de produção, resultando numa exposição que permanecesse próxima dos espaços de criação e educação, e não das exposições tradicionais de museus, que tendem a realçar apenas o trabalho final; A relação entre alguns artistas de referência histórica e as sucessivas gerações; a exploração do desenho e da pintura, a respeito dos recentes desenvolvimentos e da presença nas últimas edições da Bienal de um grande número vídeos e instalações. «<https://universes.art/venice-biennale/2009/>»

¹⁹⁴ Daniel Birnbaum é diretor do Moderna Museet, em Estocolmo.

para lá da mera produção ou reflexão conjunta, permitindo debater a importância e o modo como, atualmente, se definem os papéis no quadro das artes contemporâneas. (António Pinto Ribeiro apud Denisse, 2009: IV)

Como já mencionamos a colaboração de longa data entre Natxo Checa e João Maria Gusmão + Pedro Paiva foi um fator chave para a escolha da representação portuguesa, tendo sido também referida por Jorge Barreto Xavier, na altura Diretor-geral das Artes, no seu texto para o catálogo da exposição:

Num percurso¹⁹⁵ a muitos títulos encantatórios, feito de muito labor artesanal e de perícia técnica com recurso aos dispositivos das tecnologias contemporâneas, é companheiro de jornada Natxo Checa, que com os autores partilha processos e descobertas. A sua afirmação, como curador, no contexto dos percursos ou das dinâmicas de legitimação curatoriais, não segue vias canônicas, mas não pode ser negada a competência que tem posto nos seus passos. O trabalho de Natxo Checa ao lado de João Maria Gusmão e Pedro Paiva não só é interpretativo ou de potenciação simbólica, de apresentação ou de comunicação, o seu ato é de uma companhia de percurso, numa competência autoral própria que não se confunde com a forte assinatura dos artistas que convidámos para representar Portugal na Bienal de Veneza este ano, mas que com eles faz um conjunto, numa adequação que se personifica em trindade negacionista e, contudo, poética. (Jorge Barreto Xavier apud Denisse, 2009: VII)

O trabalho desta dupla, tornada tripla, mas na qual não existe uma sobreposição de papéis ou de autoria, culminou na exposição *Experiências e Observações em Diferentes Tipos de Ar*, apresentada no Pavilhão Português¹⁹⁶ da Exposição Internacional de Arte - La Biennale di Venezia, sendo o título retirado do tratado mais conhecido do cientista e filósofo inglês Joseph Priestley (1733-1804) e que segundo o curador, Natxo Checa, “convoca três dimensões, num regime de intenção e coerência, na obra filmica de João Maria Gusmão e Pedro Paiva”. Distinguindo estas dimensões enquanto: “o estudo de fenómenos singulares numa tentativa de compreensão do mundo; a afeição a uma metodologia científica; e o entendimento da poesia como possibilidade de aferição de um mundo apenas parcialmente discernível” (Natxo Checa apud Denisse, 2009: X).

A relação entre arte, ciência, filosofia e experimentação, incontornável na obra de Gusmão e Paiva, manifesta-se nesta exposição, na qual os artistas ensaiam uma investigação patafísica na qual redescobrem a memória não só de Priestley, mas também de Lavoisier, e das suas considerações acerca da natureza do oxigénio, explorando

¹⁹⁵ De João Maria Gusmão + Pedro Paiva.

¹⁹⁶ Fondaco dell'Arte, Calle del Traghetto o Ca' Garzoni San Marco, Veneza.

novamente um elemento indiscernível, o ar. Os artistas fazem das salas de exposição os seus laboratórios e apresentam esta investigação através de dezasseis filmes em alternância, divididos em seis zonas de projeção, onde poderá ser mostrado um filme isolado ou um conjunto, levando a um percurso no qual “o visitante consciente é levado a estabelecer ligações e a formular ideias reencontrando sentidos no campo das possibilidades” (Natxo Checa apud Denisse, 2009: XVII). A exposição juntou alguns trabalhos já antes apresentados em *Para uma Ciência Transitória do Indiscernível: a Abissologia* (2008) a um novo conjunto de obras filmicas que procuram “tornar visível o sujeito aparentemente obscuro, desvendar ‘a coisa’, identificar a sombra, mostrar a proposição positiva pela sua intervenção negativa, desmaterializar o espaço, dobrar o tempo” (Natxo Checa apud Denisse, 2009: XIII). O catálogo da exposição continha ainda uma seleção de ensaios realizada pelos artistas, que iria de encontro à temática desta investigação, incluindo textos de diversos autores desde Charles Darwin, Fernando Pessoa, Jean Cocteau, Jorge Luis Borges, Platão e Plínio, o Jovem, entre outros¹⁹⁷, obra esta que como já observámos é tão essencial para a exposição quanto as obras que lá se encontram expostas.

Após a Bienal de Veneza, João Maria Gusmão e Pedro Paiva alcançaram um maior reconhecimento internacional, apostando em exposições fora de Portugal e obtendo resultados bastante satisfatórios. Veja-se por exemplo a exposição *Papagaio*, com a curadoria de Vicente Todolí, inaugurada em Junho de 2014 no Hangar Biccoca, em Milão, passando também por Berlim, patente no KW Institute for Contemporary Art, e pelo Camden Arts Center em Londres, apresentada sempre com formatos diferentes. Esta exposição foi considerada pelo crítico de arte do jornal inglês *The Guardian*, Adrian Searle, como uma das 10 melhores exposições de 2015, que a definiu como “Mad, magical and mesmerising”.

Apesar da forte internacionalização da dupla, a colaboração com Natxo Checa permaneceu, apesar de não ser tão sistemática como anteriormente. Em 2012, Gusmão e Paiva apresentaram um conjunto de “filmes recentes em 16mm” na exposição *10.000 coisas*, na Galeria Zé dos Bois¹⁹⁸. No mesmo ano participaram na exposição coletiva

¹⁹⁷ Lista de autores completa: Auguste de Villiers de L’Isle-Adam, Charles Darwin, Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, Gaston Tissandier, Geneviève Calame-Griaule, Gustav Meyrink, H. G. Wells, Honoré de Balzac, Jorge Barreto Xavier, Jean Cocteau, Jorge Luis Borges, José António Pinto Ribeiro, Júlio Verne, Lie-tse, Mattia Denisse, Natxo Checa, Paul Valéry, Platão, Plínio, o Jovem, René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Stanislaw Lem.

¹⁹⁸ Patente de 13 de abril a 31 de agosto de 2012.

comemorativa do 18º aniversário da ZDB, *Tem calma o teu país está a desaparecer*¹⁹⁹, que contou com artistas com os quais a Zé dos Bois manteria uma longa relação de “criação, produção e reflexão” como Alexandre Estrela, Gonçalo Pena, Mattia Denisse e Rigo 23, bem como de artistas emergentes que haviam participado nas edições mais recentes das residências de artes visuais da ZDB.

A dupla João Maria Gusmão + Pedro Paiva voltaria a expor na Galeria Zé dos Bois em 2017 na exposição *Lua Cão*, desta vez fora de portas e em conjunto com Alexandre Estrela, um artista que também tem mantido uma colaboração constante com a ZDB e com Natxo Checa, e do qual iremos falar de seguida.

5.2 Alexandre Estrela

Alexandre Estrela é licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, onde, em 1995 foi, comissário, juntamente com Miguel Soares, da exposição de finalistas do curso de pintura, *Wallmate*²⁰⁰. Esta é uma exposição marcante da década de 1990, que se insere na conjuntura em que emerge a Galeria Zé dos Bois, tendo um certo cunho do espírito contestatário que de certa forma caracteriza esta geração. Neste caso os alunos teriam uma posição crítica relativamente ao pesado academismo da instituição, estando esta presente no texto que Rui Toscano escreve para o catálogo da exposição:

WALLMATE seria uma exposição de alunos finalistas de uma Faculdade de Belas Artes, funcionando esta de acordo com a sua urgência, ou seja, assumindo-se como uma instituição de ensino de arte, com a função de formar artistas segundo um programa curricular fazendo sentido em 1995. Na sua qualidade de estabelecimento de ensino superior oficial do Estado, esta instituição constitui um órgão fundamental para a educação e cultura dos seus cidadãos, em sintonia com a sociedade contemporânea, através de um permanente diálogo com outras instituições de ensino, de arte, de ciência, galerias, museus, bancos, aeroportos.

A multiplicidade de discursos que as obras expostas comportam reflete uma prática e um pensar - ora numa lógica de pesquisa individual, ou enquanto paralelo e complementar em determinadas propostas - que, ultrapassando o mero exercício escolar (afinal estamos perante uma exposição de arte, com obras de arte), se situam no plano da problemática da arte up-to-date. *WALLMATE* remetendo para o relacionamento espacial objeto de arte-parede, apresenta no entanto uma solução mais do tipo pneu-asfalto: as peças, e em

¹⁹⁹ Patente de 20 de outubro 2012 a 23 de fevereiro 2013. Ver figuras 44 – 46 (anexo 5, pp. 190 e 191).

²⁰⁰ Esta exposição ocorreu de 14 de junho a 14 de julho de 1995 na Cisterna da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e contou com obras de Alexandre Estrela, Catarina Crespo, Carlos Roque, Francisco Carrola, Joel Noronha, Miguel Soares, Paulo Carmona, Pedro Cabral Santo, Rui Jorge Valério e Tiago Batista.

função das suas próprias especificidades, estão colocadas preferencialmente a partir do chão, estabelecendo deste modo uma relação com o espaço arquitetónico envolvente - cisterna, F.B.A.U.L - que numa outra montagem e conceção expositiva, mais fácil, mais convencional, mais académica, não seria possível.

Concluimos então que a Faculdade de Belas Artes da qual os organizadores, comissários e artistas são alunos finalistas, proporciona e estimula um máximo de invenção, subversão e procura daquilo que é novo - arte. Porém, a instituição em causa é a F.B.A.U.L. - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Logo, *WALLMATE* será uma exposição de alunos finalistas, mas de uma Faculdade de Belas Artes virtual. E não é necessário capacete, basta entrar na cisterna. (Estrela e Soares, 1995).

Tanto o grupo de indivíduos que fundou a Galeria Zé dos Bois como o grupo de artistas que participou na exposição *Wallmate*, encontrava-se em situação semelhante, de contestação devido a um sistema da arte preponderante, no qual não tinham enquadramento, o que fez com o que estes grupos se tenham cruzado e colaborado. Pedro Cabral Santo, Paulo Carmona e Tiago Batista à frente do coletivo *Autores em Movimento*, trabalharam com a ZDB, como já referido anteriormente, por mais que uma ocasião organizando exposições nas quais Alexandre Estrela e Miguel Soares participaram²⁰¹. Estes dois últimos e Pedro Cabral Santo expuseram também na 3ª edição do Festival Atlântico em 1999²⁰², organizado pela ZDB, no qual Alexandre Estrela foi responsável por uma programação de vídeo arte, com o título *Hi8*, onde apresentou obras de uma nova geração de artistas que exploravam a área da arte multimédia²⁰³. Esta edição, sob a temática *Sensibilidades Apocalípticas*, procurava “oferecer elementos visuais e sonoros a um público, sem a caução elitista do mundo das artes plásticas” (*in* Jornal de Letras, 3 de novembro de 1999, p. 13), destacando-se pela sua programação internacional e contemporânea.

No ano seguinte Alexandre Estrela participaria numa exposição coletiva em São Francisco (EUA), na qual a ZDB estaria representada. A exposição *Sister Spaces*²⁰⁴ teve lugar na Southern Exposure (SoEx), uma organização sem fins lucrativos gerida por artistas que tem como objetivo apoiar artistas visuais através de uma programação

²⁰¹ *O Império Contra Ataca*, 1998.

²⁰² O *Festival Atlântico '99* decorreu de 21 de outubro a 20 de novembro de 1999. A exposição de artes visuais ocupou dois edifícios abandonados no Chiado (o edifício Novo Figurino na Rua Garrett e a antiga loja da estilista Ana Salazar na Rua Nova do Almada) e a Galeria Zé dos Bois no Bairro Alto (Rua da Barroca).

²⁰³ As obras apresentadas no *Hi8* foram: *You're pretty* de Ailda Ruilova (EUA), *Act Naturally* de Daragh Reeves (GB), *Mock Fractionate*, de Lord knows Compost (EUA), *Remember* de Ben Judd (GB), *Jumping Jacks on Fire*, de Peter Whiel (EUA), *When I Grow Up* de Maria Marshall (GB) e *Pullouts* de Joe Sola (EUA).

²⁰⁴ *Sister Spaces* ocorreu de 8 de setembro a 29 de outubro de 2000.

inovadora e experimental, e que juntou quatro espaços artísticos de diferentes países: Galeria Zé dos Bois (Lisboa, Portugal), IT Park (Taipei, Tailândia), The Physics Room (Christchurch, Nova Zelândia) e YYZ Artists' Outlet (Toronto, Canadá). Esta seria complementada por uma série de debates e conferências e pela edição de um catálogo trilingue (em português, inglês e chinês). O objetivo seria criar uma parceria colaborativa que permitisse explorar a arte contemporânea alternativa e os espaços onde esta era exposta. A exposição encarava a forma como estes espaços provenientes de diferentes estruturas culturais e sociais, considerados “exemplos da próxima geração de espaços iniciados por artistas, e trabalhos inovadores de diferentes culturas”²⁰⁵ incorporaram as novas formas de produção artística na sua programação, criando um diálogo em torno de questões como: “O que é arte alternativa? O que é um espaço artístico alternativo? O que constitui as margens da produção cultural? Um espaço pode ser estabelecido e alternativo ao mesmo tempo? Como é o calibre que mede práticas alternativas?”²⁰⁶.

O projeto apresentado pela Galeria Zé dos Bois, *ZDB go to Frisco*, pretendia apresentar a diversidade da criação artística portuguesa através de uma instalação coletiva, tanto física como virtual. A instalação *site specific* em projeção no SoEx, estaria alojada no endereço eletrónico «www.gotofrisco.net», que terá sido retirado da internet no final da exposição, e que durante cada um dos 37 dias da exposição acolheria uma nova obra de cada um dos 37²⁰⁷ artistas envolvidos²⁰⁸, tendo sido possível observar todas as intervenções no último dia da exposição. Os artistas convidados pela ZDB teriam formações e áreas de interesse distintos, permitindo uma abordagem diversificada.

²⁰⁵ <https://www.soex.org/projects-exhibitions/sister-spaces>. No original: “examples of the next generation of artist-initiated spaces, and cutting-edge work from different cultures”.

²⁰⁶ <https://www.soex.org/projects-exhibitions/sister-spaces>. No original: “What is alternative art? What is an alternative art space? What constitutes the margins of cultural production? Can a space be both established and alternative? What is the gauge for metering alternative practices?”

²⁰⁷ É de realçar que dos espaços que participaram na Sister Spaces, a ZDB foi a instituição que levou mais artistas, tendo as restantes mostrando entre 4 a 6 artistas.

²⁰⁸ Ana Anacleto, Leonor Antunes, Vasco Araújo, Vasco Barata, Barbara Says..., Rui Calçada Bastos, René Bertholo, Carlos Bexegas, Patrick Brennan, Inês Botelho, Mário Cameira, Catarina Campino, Teresa Cavalheiro, Nuno Cera, Filipa César, Miguel Coelho, Margarida Correia, Tiago Carneiro da Cunha, Jacob Draminsky, Alexandre Estrela, Frederico Fazenda, Jorge Feijão, Nuno Alexandre Ferreira, Marco Franco, Alice Geirinhas, God is my co pilot, Patrícia Gouveia, André Guedes, Hugo Guerreiro, Kato Ideki, Ricardo Jacinto, Victor Joaquim, Major Elétrico, David Maranha, Edgar Massul, Maumaus - Escola de Fotografia e Artes Visuais, Paulo Mendes, Maria Marília Mira, Nuno Moita, Greg Moore, Eva Mota, Manuel Mota, N'dilo Mutima, Shelly Nelson, Luís Nobre, João Onofre, Edgar Pêra, Ana Pinto, Poesia Sun RA, Susana Pomba, Francisco Queirós, Ana Quintans, Nuno Rebelo, Pedro Diniz Reis, Rev Design [Miguel Carvalhas + Miguel Salazar], Américo Rodrigues, Carlos Roque, Miguel Sá, Acácio Salero, João Fonte Santa, Pedro Cabral Santo, Carlos Santos, Paulo Scavullo, Paulo Seabra, Secretonix [Pedro Falcão + Mário Feliciano], Noé Sendas, Nuno da Silva, Miguel Soares, Sonho Antigo [Linda Romano + Miguel Sá], Vitalina Sousa, The Last Poets, Rui Toscano, Pedro Tudela João Pedro Vale, Rui Valério, Mariana Viegas, João Vinagre, Virose e Vitriol.

A multidisciplinaridade continuaria presente da Galeria Zé dos Bois, que em 2002 acolheu “Super Stereo Demo”, no qual Alexandre Estrela também participou. Tratou-se de um festival de artes experimentais cuja proposta era fundada na “demonstração da possibilidade de coabitação de uma pluralidade de imagens e que funciona como espaço privilegiado para ver evoluir a mais recente produção *media-art* nacional nas áreas da música eletrónica, performance, artes plásticas e vídeo” (Fernando Magalhães in *Ípsilon*, 13 de setembro de 2002). No mesmo ano, o artista esteve ainda presente nas exposições *De Paramnésia* (Parte 2), que partiu do projeto de residência artística de João Maria Gusmão + Pedro Paiva nas Tercenas do Marquês, mencionado anteriormente, e *Sparring Partners Academy Art Collection*. Esta última, comissariada pelo coletivo de artistas *Sparring Partners*, formado por Alice Geirinhas, João Fonte Santa e Pedro Amaral na década de 1990²⁰⁹, e com a consultoria de Pedro Cabral Santo que satirizava o colecionismo de arte nacional através de uma mostra coletiva que contou com um “grupo heterogéneo de ativistas plásticos”: de artistas da geração de oitenta a “artistas em início de carreira como Isabel Carvalho, Eduardo Matos ou João Onofre” (Rita Sobreiro, 2011²¹⁰).

A primeira exposição individual de Alexandre Estrela na Galeria Zé dos Bois, *Shooting for a Second I*, aconteceu em 2005, durante um período em que o paradigma expositivo da ZDB se encontrava em mutação. Se anteriormente as exposições apresentadas eram maioritariamente coletivas, organizadas por coletivos ou grupos organizados como os *Autores em Movimento*, os *Sparring Partners* ou grupos de finalistas da Faculdade de Belas-Artes, a partir da primeira metade da década de 2000 começou a haver um interesse por parte da ZDB e de Natxo Checa, na realização de exposições individuais de artistas com uma carreira estabelecida, comissariadas por estes. É neste contexto de mudança da atuação da Galeria Zé dos Bois que ocorre a exposição de Alexandre Estrela, um dos primeiros artistas convidados por Natxo Checa a expor individualmente²¹¹. O artista recorda ter sido abordado por Checa que lhe terá dito que gostava imenso do seu trabalho e queria realizar uma exposição sua, no entanto não queria expor aquilo que ele costumava mostrar, o que terá parecido inusitado na altura. No entanto Estrela afirma ter pensado sobre o que é poderia fazer de forma diferente, sendo

²⁰⁹ A primeira exposição deste colectivo, *Low*, decorreu em 1995 na Galeria Zé dos Bois (no espaço que a Associação ocupou na Rua de São Paulo).

²¹⁰ No texto de sala da exposição *Commodities*, patente de 12 de novembro de 2010 a 8 de janeiro de 2011.

²¹¹ A Estrela terão antecedido Maria Marília Mira e Pedro Cabral Santo.

que, nas suas palavras, Natxo Checa funcionou (e funciona) como um “agente provocador”, levando-o por fim a decidir alterar a sua forma de olhar para o seu próprio trabalho, deslocando o foco da obra para o sujeito, e realizando pela primeira vez uma exposição autobiográfica. Nesta, Estrela apresentou as peças: *Shooting for a Second I, L'Ours, The Dark Side Stands Still, Hi e One in a Million*. A exposição acompanhou a transição do artista de Nova Iorque, onde vivia, para Lisboa, tendo algumas das peças sido produzidas durante este processo.

No entanto, a exposição que consolidou a relação entre o artista e o curador seria *A Viagem ao Meio*, em 2010²¹². Já mencionámos que o método curatorial de Natxo Checa envolve o desenvolvimento de uma relação de longo prazo com os artistas com quem tem trabalhado, como aconteceu com Alexandre Estrela, incluindo o acompanhamento da produção artística, muitas vezes através de residências nacionais e internacionais. Este projeto teve origem numa série de residências, realizadas ao longo de dois anos com a colaboração de Natxo Checa, em lugares como Timor, Bretanha e Açores, onde o relacionamento do artista com as “paisagens” e as diferentes culturas inspiraram a produção de cinco instalações, tornando-se “este fator um eixo fundamental do suporte criativo” (*press release* da exposição *Viagem ao Meio*). Os estudos experimentais desenvolvidos em contexto de atelier por Alexandre Estrela, exploravam questões como “a procura da resistência das imagens ao movimento, a atribuição e reconhecimento de qualidades físicas à sua representação e a autonomia das imagens e das ilusões percetivas” (*press release* da exposição *Viagem ao Meio*). Estes seriam assim transferidos para o espaço exterior através da realização de “expedições a locais específicos”, nas quais se ia formando um discurso conceptual que acompanharia a produção artística e que acabava por definir o rumo da investigação abrindo “diferentes portas de entendimento” com as quais surgia “a necessidade de visitar outros locais ou de revisitar locais que enunciaram novos sentidos que entretanto se constatarem imprescindíveis de examinar” (*press release* da exposição *Viagem ao Meio*).

A primeira residência de criação alargada teve lugar na ilha de São Miguel, nos Açores, em janeiro de 2009, na qual “foram estabelecidas as bases e princípios em que radicaram os eixos de investigação ‘in situ’ do projeto” (*press release* da exposição

²¹² Exposição patente de 14 de abril a 29 de maio de 2010, na Galeria Zé dos Bois. Ver figuras 37 e 38 (anexo 5, pp. 186 e 187).

Viagem ao Meio). Esta resultou na primeira aproximação à peça *Viagem ao Meio*, que partilha o título com a exposição, realizada no túnel do vulcão das Sete Cidades²¹³.

A primeira mostra das obras decorrentes do processo de criação aplicado por Natxo Checa e Alexandre Estrela teve lugar na em Praga, na Meet Factory, entre 1 e 30 de Maio de 2009, após uma breve residência na República Checa, na exposição individual de Alexandre Estrela: *Inércia*. Em agosto de 2009 foi ainda realizada uma residência de criação internacional, em Timor, que permitiu “aprofundar o corpo de trabalho e descobrir novos fundamentos que viriam consolidar o universo referencial deste projeto” (*press release* da exposição *Viagem ao Meio*). O material levantado em Timor, e a sua consequente reflexão, terão levado a que o artista e o curador sentissem a necessidade de realizar uma segunda residência nos Açores, para a conclusão da obra *Viagem ao Meio*, que “pelo seu conceito, modo de construção e próprios meios, concentra em si o cerne da investigação levada a cabo ao longo deste projeto” (*press release* da exposição *Viagem ao Meio*).

A peça que revela o percurso que Estrela e Checa fizeram ao longo do túnel que atravessa o maior vulcão do atlântico, sozinhos durante a primeira residência e mais tarde já com o equipamento, foi produzido da seguinte forma: “uma bobine de 16mm foi desenrolada do centro do túnel até ao exterior, tendo ficado queimada pela luz antes de voltar a ser enrolada”²¹⁴. A utilização do filme sem câmara e do túnel como câmara escura fazem parte deste processo no qual foi criada “uma ‘narrativa’ revelada sem câmara” fazendo com que no início da projeção o espectador observe o “preto da fita passar a branco, imaculado, porque protegido pelo escuro” (Marmeleira, 2010), paralelamente foi realizado um segundo registo do percurso:

A acompanhar este movimento, e na mesma direção, vislumbramos outra viagem, esta do princípio ao fim do túnel e registada pelo vídeo. No ecrã sobrepõem-se e distanciam-se as duas: com o vídeo vemos a luz gravada na entrada a sumir-se num ponto (a saída), enquanto no filme acontece o oposto. Este chega mesmo a diluir o negro do túnel, tal é a alvura da fita virgem. Peça que sobrepõe, junta e cruza diferentes processos de criação da imagem (reparem na posição da bancada confrontando-nos com esse “fazer”). (Marmeleira, 2010).

²¹³ Túnel construído entre 1930 e 1937 com o propósito de drenar as águas da lagoa existente no interior do vulcão. O túnel atravessa a montanha a direito, ao longo de 1.200 metros, possibilitando não só o controlo do excesso de água como também a travessia entre a freguesia das Sete Cidades e a freguesia dos Mosteiros.

²¹⁴ Foram utilizados 1,700 km de película fílmica.

O vídeo, que mostra toda a travessia do túnel num só plano de sequência, tem a duração de duas horas. Foi também utilizado um gravador que, durante o mesmo período de tempo, terá gravado o som do escoamento da água. Todos os registos culminam numa só instalação, apresentada na ZDB em 2010²¹⁵, a qual não é apresentada convencionalmente de frente para a plateia, mas deslocada a 90° “pelo que o público passa a visionar o filme/vídeo a partir desse ângulo e a encontrar diante de si os dispositivos de projeção de cada *media*” (Nunes, 2010).

Na exposição era ainda possível observar as seguintes vídeo instalações, apresentadas em salas individuais, mas com ligação entre si: *Le Moiret*, um vídeo, filmado na Bretanha que capta o movimento influenciado pelo vento das folhas de uma palmeira, cujo som seria proveniente de uma coluna disposta no chão. O vídeo era projetado sobre um ecrã de vidro encostado num canto da sala, em sobreposição com um ecrã onde se encontravam serigrafadas folhas de palmeira em bandas foscas, numa alusão ao efeito de Moiré,²¹⁶ trabalhado pela Op Art. *Hydra*, um vídeo que permite “percecionar visualmente o som”, substituindo o “fenómeno natural do vento (...) por um espectro sonoro de um teste de hidrodinâmica em torno de um centro vazio” (Nunes, 2010). O vídeo *Teia*, apresentado num monitor, no qual se poderia observar a imagem de uma teia de aranha em torno de uma cana de bambu, sobre um fundo cinzento que criava uma certa confusão entre planos “quebrada pelo efeito de luz-sombra provocado pela passagem de uma nuvem em frente ao sol e que incide sob a teia de aranha, fazendo com que esta pareça furar a própria imagem” (Nunes, 2010). E por fim, *Flauta*, no segundo piso da Galeria, na qual era explorada “a ilusão de uma imagem tridimensional através de um processo estereoscópico que coexiste com uma perspetiva material” (Nunes, 2010). Nesta instalação o ecrã teria sido furado, contendo um pequeno orifício onde se dava a passagem do som do vento, proveniente de uma coluna, fazendo “imagem tocar como um instrumento” (Nunes, 2010).

Quando questionámos Natxo Checa acerca do seu papel na produção desta instalação, o curador afirma não ter contribuído para o “pensamento estrutural” da instalação, traduzindo-se a sua colaboração, sobretudo, em proporcionar a experiência e ao acompanhar o processo. O curador volta a frisar que não tem qualquer pretensão de autoria sobre a peça e que apenas reuniu os recursos necessários para a concretização

²¹⁵ *Viagem ao Meio* era projetada em três sessões (às 16h, às 18h e às 21h).

²¹⁶ Perceção que visual que ocorre através da visualização de um conjunto de linhas ou pontos sobrepostos, que diferem em tamanho, ângulo ou espaçamento.

tanto da residência, como da instalação em si, no entanto, nas suas palavras, “espero que o artista me dê uma solução intelectual superior àquela que me vai passar a mim pela cabeça” (Natxo Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1). O curador diz ainda que anteriormente à realização desta série de residências, Alexandre Estrela seria um “artista de atelier”, sem apreço por viajar, o que mudou passando o artista a considerar “a prática do atelier uma coisa itinerante” (Natxo Checa, entrevista realizada a 21 de dezembro de 2017, anexo 1), algo que inevitavelmente se refletirá na sua obra.

Nos anos que se seguiram a esta marcante exposição Alexandre Estrela, este continuou a ser uma presença regular na Galeria Zé dos Bois, sendo por várias vezes convidado a apresentar o seu trabalho aos artistas em residência artística. O artista voltaria a expor na ZDB, e a colaborar o com Natxo Checa, em 2017 na exposição *Lua Cão*.

5.3 Exposição *Lua Cão*

A exposição *Lua Cão*²¹⁷ juntou três dos artistas com quem Natxo Checa colaborou aproximadamente mais de uma década, cruzando os resultados das viagens, conversas e anos de trabalho entre o curador, Alexandre Estrela e a dupla João Maria Gusmão + Pedro Paiva. Os temas explorados por estes artistas não são semelhantes, sendo que à partida uma ligação entre os seus universos não seria óbvia. Enquanto que a produção de Estrela se foca na manipulação da perceção através da criação de efeitos visuais que se cruzam com efeitos sonoros inesperados, João Maria Gusmão + Pedro Paiva exploram ensaios visuais produzidos maioritariamente em filmes de 16mm os conceitos “para-científicos” por si desenvolvidos. Desta forma o curador Natxo Checa afirma que o encontro destes dois universos não despontaria narrativas lineares, “antes sincronias simpáticas e casuais que conduzem a atenção do espectador para os espaços de esvaziamento, para as instâncias de materialização e objetualização da imagem, para o alinhamento das peças, para os intervalos gerados nas sequências” (*press release* da exposição *Lua Cão*).

A exposição, apresentada em primeira instância e numa menor dimensão, em 2016 no festival Walk & Talk²¹⁸, em São Miguel, partiu do encontro entre a obra *Viagem ao Meio* de Alexandre Estrela e *Papagaio*, de João Maria Gusmão e Pedro Paiva, um filme em 16mm realizado em São Tomé durante um ritual D’Jambi²¹⁹. A estes juntavam-

²¹⁷ Ver figuras 39 – 42 (anexo 5, pág. 187 - 189).

²¹⁸ Patente de 15 a 31 de julho de 2016 na Galeria W&T, em Ponta Delgada.

²¹⁹ Ritual de Voodoo africano.

se 11 filmes de Estrela e Gusmão e Paiva que, enquadrados num cinema lateral por intermédio de uma bancada, eram projetados alternadamente, permitindo caminhar pelo meio das obras da exposição como se de um só objeto artístico se tratasse.

Um ano depois a exposição, vista como um “exercício experimental”, foi mostrada em Lisboa²²⁰, numa antiga serração²²¹ abandonada no Bairro Alto. Como já tivemos oportunidade de observar, a ocupação de espaços abandonados sempre foi uma característica que acompanhou a ZDB. Desta vez seriam mostradas cerca de uma vintena de obras dos três artistas, resultando numa experiência imagética de cerca de quatro horas em transformação a cada quinze minutos. Os vídeos de Alexandre Estrela cruzavam-se com os filmes 16 mm de João Maria Gusmão + Pedro Paiva. As peças, distribuídas por um amplo e imersivo espaço, partilhavam dispositivos e suportes de projeção, sendo mostradas por uma específica ordem, formavam “constelações (....) ativadas em momentos distintos da visita” (*press release* da exposição *Lua Cão*).

O ambiente soturno, no qual os sons provenientes das obras se misturavam com os sons das máquinas de projeção de filmes, unificava a exposição criando uma experiência que propunha ao espectador “olhar o mundo tendo como intermediário o artista e a visão que este produz” (Nogueira, 2017). *Lua Cão*, cujo título se refere ao fenómeno ótico no qual a refração da luz cria um efeito de perceção duplicada da lua, aludindo também ao compositor Americano Louis Thomas Hardin (1916-1999), conhecido por Moondog, é uma viagem na qual os trabalhos se revelam ao espectador num percurso temporal e espacial, através de combinações manuseadas em equipamento analógico que requer a presença de um projecionista.

Lua Cão foi mais tarde apresentada na Kunstverein München²²², onde tal como em Portugal foi recebida com grande entusiasmo por parte da crítica. O artista e escritor Patrick J. Reed terá escrito “Wonderment is the exhibition’s unifying theme. Imagery of the natural world appears often, but it is just as often juxtaposed with the mechanical. All the while, auditory distortions lend the rooms a hallucinatory tone, and herald reconfigurations in the constellation.” (Reed, 2018). Em outubro de 2018 será apresentada no centro social e cultural La Casa Encendida, em Madrid.

²²⁰ De 24 de maio a 15 de julho de 2017.

²²¹ Localizada no número 41A da Calçada do Tijolo.

²²² De 17 de fevereiro a 15 de abril de 2018.

5.4 Gabriel Abrantes

Gabriel Abrantes (n. 1984), estudou Cinema e Artes Visuais na Cooper Union for the Advancement of Science and Art²²³, em Nova Iorque, tendo mais tarde prosseguindo os estudos na Ecole National de Beaux-Arts de Paris e no Fresnoy - Studio Nationale des Arts Contemporaines de Tourcoing, entre 2005 e 2007, ano em que expõe pela primeira vez em Portugal²²⁴ tendo sido considerado “a grande revelação artística do ano”²²⁵. Em 2008 participou na 2ª edição das Residências Artísticas promovidas por Natxo Checa, na Galeria Zé dos Bois, em 2008. A partir desta terá iniciado uma relação de colaboração com Natxo Checa que terá levado em 2010 à criação da *Mutual Respect*, uma produtora de cinema caracterizada pela procura de soluções flexíveis e meios alternativos para a produção de objetos fílmicos inovadores e experimentais.

O primeiro filme produzido pela *Mutual Respect*²²⁶ terá sido a curta-metragem *A History of Mutual Respect*, de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, em colaboração com Natxo Checa. O filme foi vencedor do Prémio Media Recording para Melhor Curta Metragem Portuguesa no IndieLisboa'10, sendo este o ponto de partida para um circuito internacional. No mesmo ano *A History of Mutual Respect* venceu o Leopardo de Ouro para a melhor curta-metragem na secção Pardi di domani (Leopardos de Amanhã) do Festival de Locarno e o prémio de Best Experimental Short Film do Melbourne International Film Festival (MIFF), tornando-se Gabriel Abrantes um nome a reter no circuito internacional.

Esta curta-metragem acompanha a viagem filosófica de dois jovens americanos, interpretados por Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, numa floresta tropical, em busca do “amor puro”, idealizado na figura de uma nativa indígena virgem. Segundo Gabriel Abrantes este foi um filme “criado por uma equipa de três membros, que trabalharam em conjunto todos os problemas criativos e práticos do filme, durante um curto período de tempo e com um orçamento limitado”²²⁷ (catálogo do EXPIFF 2010), o que terá permitido uma maior liberdade que encorajou a experimentação tanto na conceção do filme como na sua produção, incluindo o acesso a locais que seriam de difícil acesso com uma equipa

²²³ Tendo recebido o seu BA em 2006.

²²⁴ A sua primeira exposição foi *Buttpolipse*, na Galeria 111 em Lisboa (2007).

²²⁵ Entrevista de Martha Mendes com Gabriel Abrantes na ARTECAPITAL.

²²⁶ A ZDB e a Periferia Filmes foram produtores associados desta curta-metragem.

²²⁷ No original: created by a team of three members, working together on all the creative and practical problems of the film, over a short period of time, and with a limited budget.

de maior dimensão. Está foi a primeira curta-metragem de Gabriel Abrantes rodada fora de cenários, tendo as filmagens sido realizadas no Brasil²²⁸, na Argentina e em Portugal²²⁹, pelos três elementos: Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt e Natxo Checa, que assumiram simultâneos papéis, desde a produção, à filmagem e interpretação do filme. Os três partiram sozinhos para o Brasil produzindo o filme entre si, sendo muitas vezes necessária a improvisação e adaptação aos sítios, o que os levou a trabalhar com pessoas locais, como um carroceiro de Brasília e um grupo político da Argentina, que se interpretavam a si mesmas. Segundo Gabriel Abrantes os guiões eram lidos em voz alta e repetidos pelos locais, que teriam as suas histórias verídicas, mas que ali se transformavam em ficção, por imposição dos realizadores. O facto dos próprios realizadores serem também atores no filme acaba por se tornar num confronto entre as suas posições e o que estão a discutir, mostrando que aquilo que estão a criar é fictício²³⁰.

Ao olharmos para o papel de Natxo Checa na produção desta curta-metragem é importante em primeiro lugar recordar que o curador já tinha experiência de trabalhar o filme, em particular em 16 mm²³¹ o qual Abrantes também opera. Mas é interessante observar como este volta a assumir um papel de agente que proporciona um certo tipo de experiência e que se envolve com o lado prático da produção da obra. Em entrevista Checa recorda um episódio da viagem ao Brasil com Abrantes e Schmidt no qual se encontravam nas Cataratas de Iguaçu, onde queriam filmar, mas lhes é dada uma resposta que tal seria impossível de fazer sem pagar uma avultada quantia. Natxo Checa afirma ter conseguido contornar a situação obtendo autorização para filmar de forma gratuita, sendo que segundo o próprio este é o seu papel ao acompanhar um artista, fornecer este tipo de ferramentas para ultrapassar obstáculos e encontrar soluções para os problemas que vão surgindo no processo criativo.

A History of Mutual Respect foi recebido com grande entusiasmo por parte da crítica e considerado “um filme inclassificável, excêntrico e político” por Ariel Schweitzer (Cahiers du Cinema) ou “ambicioso, refrescante e francamente hipnótico” por Mar Diestro-Dópido (Sight & Sound) e marcou o início da colaboração entre Gabriel

²²⁸ Filmado em Brasília e nas Cataratas de Iguaçu.

²²⁹ Filmado em Lisboa, num palacete no Chiado, e na Serra de Sintra, onde foram filmadas cenas que o realizador pretendia filmar na Amazónia.

²³⁰ Entrevista a Gabriel Abrantes para a série documental “Geração 25 de Abril 10 artistas para o século XXI”, realizada por Abílio Leitão e Alexandre Melo para a RTP2.

²³¹ Também trabalhado por João Maria Gusmão + Pedro Paiva, com o qual o curador colaborou por várias vezes.

Abrantes, Natxo Checa e a ZDB, que seria produtora associada dos filmes realizados posteriormente, como *Liberdade*²³², de 2011. O filme escrito e realizado Gabriel Abrantes e Benjamin Crotty, foi filmado na capital angolana de Luanda e segue a viagem de um jovem casal, Betty, imigrante chinesa, e Liberdade, um problemático jovem angolano, pelas paisagens naturais e urbanas de Angola ao longo da qual surgem questões relacionadas com as suas identidades. *Liberdade* foi vencedor do Prémio de Filme e Vídeo do Festival de Cinema de Locarno em e do Prémio da Melhor Realização em Curta-metragem no Indie Lisboa, em 2011.

No mesmo ano, a Mutual Respect foi também responsável pela produção de *Palácios de Pena* (2011) de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, e *Baby Back Costa Rica* (2011) de Gabriel Abrantes, seguindo-se *Fratelli* (2012) de Gabriel Abrantes e Alexandre Melo, e *Taprobana* (2014) de Gabriel Abrantes. Esta última curta metragem não só conta com a produção de Natxo Checa, mas também com a sua interpretação no papel de Luís Vaz de Camões. *Taprobana*²³³ é uma comédia satírica que acompanha a escrita da epopeia *Os Lusíadas*, durante o tempo em que o poeta renascentista esteve exilado no Oriente e adota um estilo de vida hedonista e de excessos face à luta com a criatividade, retratando Camões através de uma “luz mais verdadeira e humana do que normalmente é representado, com um lado mais boémio, misógino e racista, que é verdadeiro”²³⁴ (Gabriel Abrantes, 2013) explica Abrantes, que se terá baseado em cartas sobre assuntos banais escritas pelo poeta para a construção da personagem. Taprobana era o nome pela qual a ilha do Sri Lanka, era conhecida na Grécia antiga, e onde Camões se terá apaixonado por uma cortesã chinesa, à qual deu o nome de Dinamene, no filme interpretada por Jani Zhao. Este foi o mito que segundo Gabriel Abrantes serviu de inspiração para este filme, mito este que continua contando que Camões e Dinamene terão sofrido um naufrágio enquanto viajavam para Goa, no qual Dinamene se afogou por o poeta enquanto o poeta estava ocupado a salvar o seu manuscrito.

O filme, candidato aos Prémios Europeus de cinema, na categoria de curta-metragem (Seleção Berlinale), foi filmado entre Portugal, Sri Lanka, França e Dinamarca onde mais uma vez a equipa reduzida fez com que a câmara fosse repartida entre Gabriel Abrantes, Natxo Checa e Lakruwan Withanage, a par de outras funções acumuladas por

²³² Produzido pela Mutual Respect, Galeria Zé dos Bois, Natxo Checa e Gabriel Abrantes.

²³³ Ver figura 43 (anexo 5, pág. 189).

²³⁴ Entrevista a Gabriel Abrantes no âmbito da mostra paralela com artistas portugueses da 32ª bienal de São Paulo (2013), *O Futuro será uma réplica*, no Consulado de Portugal em São Paulo, com a curadoria de Isabella Lenzi.

vários membros da equipa, reforçando o espírito de colaboração característico dos filmes realizados por Gabriel Abrantes. A colaboração é uma importante característica que acompanha não só a produção de Abrantes, como de Natxo Checa tornando-se uma marca distintiva das suas formas de trabalhar. Quando questionados sobre esta questão Benjamin Crotty²³⁵ e Gabriel Abrantes referem que trabalhar em colaboração funciona como uma “reação contra a ideia do artista genial que cria em solidão”. Para Abrantes as colaborações não são apenas realizadas num âmbito meramente profissional uma, vez que estas se cumprem com pessoas com as quais o realizador já tem uma relação de amizade, o que mais uma vez o aproxima do universo de Natxo Checa, que como já vimos também tem em conta as relações pessoais desenvolvidas com os artistas com quem trabalha. Abrantes cita Aristóteles dizendo que “Amigos não têm necessidade de justiça”, explicando que nestas colaborações “não é necessária lei ou democracia (...) é mais uma questão de ‘fitting together’, e pensar sobre as coisas que ambos querem fazer”²³⁶.

Posteriormente *Taprobana*, e as curtas-metragens *Liberdade* e *Ennui Ennui* (2013) foram reunidos em *Pã, Não Chora Não*, apresentados como três contos que dialogam entre si. Os filmes giram em torno de temas frequentemente trabalhados por Abrantes - “o pós-colonialismo, a mistura cultural e sexual, a globalização e a ascensão do fundamentalismo religioso” (Galeria Zé dos Bois²³⁷), que tenta desta forma refletir sobre o mundo contemporâneo e as suas novas dinâmicas.

Ao olharmos para o corpo de trabalho de Gabriel Abrantes seria fácil cairmos no erro de o rotular como cineasta, no entanto o próprio afirma não querer rótulos e não querer ser visto como pintor, cineasta ou escultor, mas “ser um bocado de tudo, e principalmente poder pensar sobre tudo e não ficar preso a uma matéria apenas”²³⁸. Os seus filmes tanto podem ser apresentados como instalação artística ou como cinema, sendo que Abrantes afirma que o gesto de colocar cinema numa galeria de arte, funciona como uma forma de questionar o objeto artístico e como uma crítica ao sistema institucional da arte. Tal aconteceu com *Visionary Iraq* (2008)²³⁹, exposto na Galeria 111

²³⁵ Realizador com o qual Gabriel Abrantes colaborou por várias vezes em filmes como *Visionary Iraq* (2008) e *Liberdade* (2011).

²³⁶ Entrevista a Gabriel Abrantes (com a participação de Benjamin Crotty) para a série documental “Geração 25 de Abril 10 artistas para o século XXI”, realizada por Abílio Leitão e Alexandre Melo para a RTP2.

²³⁷ Disponível em <http://www.zedosbois.org/events/pa-nao-chora-nao-no-cinema-ideal/>, consultado a 10 de junho de 2018.

²³⁸ Entrevista a Gabriel Abrantes para a série documental “Geração 25 de Abril 10 artistas para o século XXI”, realizada por Abílio Leitão e Alexandre Melo para a RTP2.

²³⁹ Realizado e escrito em colaboração com Benjamin Crotty.

do Porto, e *Too Many Daddies, Mommies and Babies* (2009), com o qual venceu a 8ª edição do Prémio EDP Novos Artistas, apresentado em três espaços diferentes em simultâneo, o Museu da Eletricidade, a galeria da Escola Maumaus e a Galeria Zé dos Bois ou na sua inclusão em *12 Contemporâneos*, em 2014 no Museu de Serralves. A procura de interdisciplinaridade por parte de Abrantes foi algo que interessou a Natxo Checa:

O que mais me chamou a atenção (no trabalho do Gabriel) foi o facto de cruzar fronteiras a nível dos media com que trabalha (...) não só é um artista que tenta mudar a linguagem, mas que tenta ver à sua volta o rico manancial que há na crítica de cultura contemporânea, e que tenta incluir isso nos seus filmes de uma maneira descomplicada e descomprometida. (Natxo Checa²⁴⁰)

De facto, não é fácil definir um rótulo nem para a Abrantes, nem para Checa, que não só jogam com a interdisciplinaridade como com a acumulação de simultâneos papéis numa produção. Podemos, no entanto, afirmar que algo fulcral para ambos, e que possivelmente terá sido um fator decisivo no sucesso do trabalho que desenvolveram em conjunto, é precisamente o facto de ser em conjunto. Como observámos, ambos têm vindo a desenvolver diversos projetos nos quais a questão da colaboração artística é central, e terá sido este o motor desta relação.

5.5 Exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*

O projeto que Natxo Checa tem vindo a desenvolver no departamento de artes visuais da ZDB é um projeto de relações, que visa aprofundar o trabalho em conjunto para além da apresentação. Como vimos as residências artísticas, nacionais ou internacionais, para além de terem sido uma importante parte da programação da ZDB ao longo dos últimos anos, acabaram também por servir de plataforma para o crescimento de muitas das relações e projetos. Neste âmbito torna-se pertinente referir a exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*. Esta exposição coletiva, para além de celebrar o 18º aniversário da ZDB, presta uma homenagem à sua programação ao longo dos anos, reunindo um grupo de artistas representativo de todos os seus ângulos. A este grupo pertencem os artistas cuja colaboração com Natxo Checa já analisámos e que com este

²⁴⁰ Participação de Natxo Checa na entrevista a Gabriel Abrantes para a série documental “Geração 25 de Abril 10 artistas para o século XXI”, realizada por Abílio Leitão e Alexandre Melo para a RTP2.

terão realizado residências de criação internacionais e diversos projetos ao longo dos anos, Alexandre Estrela, Gabriel Abrantes e a dupla João Maria Gusmão + Pedro Paiva. Artistas cuja colaboração com a ZDB é antiga e se inicia ainda antes do papel curatorial de Natxo Checa ganhar a dimensão que tem hoje, como Mattia Denise, que participou na primeira residência artística promovida pela ZDB, no ano de 2001, nas Tercenas do Marquês. Rigo 23, que acompanha a atividade da ZDB desde o início e com a qual colaborou por várias vezes. No ano de 2006 grande parte do seu trabalho incluindo pintura, desenho, instalação e arte pública, desde o início dos anos 80, foi apresentado na Galeria Zé dos Bois, na exposição *Nada de Novo/Swim Again*²⁴¹, comissariada por Natxo Checa e Manray Hsu²⁴². Em 2009 é convidado, a par de António Alves²⁴³, para criar um mural para a parede lateral exterior do edifício da ZDB, no âmbito da exposição *À Esquerda da Esquerda*²⁴⁴. Rigo 23 foi ainda, em mais de uma ocasião, um dos artistas convidados a apresentar o seu trabalho nas residências artísticas da ZDB. E Gonçalo Pena, um artista com o qual, apesar de nunca ter realizado uma residência internacional, Natxo Checa desenvolveu uma forte relação, não só profissional como pessoal. Pena participou na 1ª edição das Residências de Artes Visuais da ZDB, tendo-se tornado uma figura tutelar nas restantes edições. Em 2012 o seu trabalho foi apresentado na Zé dos Bois, numa exposição onde a criação ocorreu a par da curadoria através das diversas edições de residências artísticas na ZDB. Gonçalo Pena teve ainda, durante esta época, um atelier no edifício da ZDB, permitindo um maior acompanhamento da parte de Natxo Checa. O resultado foi *ATOL, Deuses Inúteis*²⁴⁵, uma exposição que cruzou trabalhos de Gonçalo Pena com “artefactos simbólicos provenientes de várias coleções públicas e privadas” (*press release* da exposição *ATOL, Deuses Inúteis*).

Por fim, participaram ainda na exposição artistas emergentes, cuja colaboração com a ZDB se teria iniciado através da participação nas edições mais recentes das residências de artes visuais, sendo estes Alexandre Rendeiro, Carlos Gaspar, Filipe Felizardo, *Musa Paradisiaca* (Eduardo Guerra e Miguel Ferrão), Sílvia Prudêncio e Tiago Baptista. Muitos destes mantêm uma relação com a ZDB até ao presente, como Sílvia Prudêncio, responsável pelo design gráfico, Tiago Baptista, que tem um atelier na ZDB

²⁴¹ Patente de 13 de outubro de 2006 a 27 de janeiro de 2007.

²⁴² Que já teria comissariado a exposição *Peões e Passadeiras, Jam Sessions: Rigo 84 – 23*, patente no Centro das Artes Casa das Mudas (Calheta, Madeira) de Fevereiro a Junho de 2006.

²⁴³ Conhecido por participar na conceção e execução de diversos murais partidários.

²⁴⁴ Exposição em colaboração com a LembrAbril, patente de 18 de abril a 2 de maio de 2009.

²⁴⁵ Patente de 31 de março a 30 de junho de 2012.

que divide com o artista Pedro Henriques, que curiosamente nunca participou nas residências de artes visuais²⁴⁶. Natxo Checa acompanha regularmente o trabalho destes dois artistas, realizando visitas frequentes aos seus ateliers, incentivando a reflexão e o diálogo e muitas vezes questionando o que está a ser produzido, com o intuito de realizar exposições individuais de ambos.

A exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*, que contava com trabalhos dos artistas acima mencionados, refletia subtilmente a situação política, económica e social do país na altura em que Portugal se encontrava a atravessar uma crise económica que se sentiu fortemente no meio artístico. O artista Tiago Baptista recorda ser esta uma “exposição de urgência” pois “havia uma urgência em fazer uma arte politizada (...) ou política”, no entanto sem ter o objetivo de ser uma “exposição panfletária” (Tiago Baptista, entrevista realizada a 7 de maio de 2018, anexo 2). A exposição falava sobre o ambiente que se vivia, um ambiente de “ruína”, sem ilustrar ou se focar em casos específicos. A escolha tanto do título, como do rumo da própria exposição foi bastante peculiar, uma vez que foi decidida em conjunto pelos artistas e pelo curador, Natxo Checa, muitas das vezes em discussões em torno da mesa de jantar, o que espelha o espírito de comunidade que se promove na ZDB, onde há sempre lugar para o diálogo e a reflexão conjunta. Algumas das obras expostas nesta exposição foram desenvolvidas durante as residências de artes visuais²⁴⁷ outras foram criadas propositadamente para a ocasião, sendo estas realizadas com o acompanhamento curatorial de Natxo Checa. A peça de Filipe Felizardo, “*Com menos que muita sede, no cu do mundo*”, uma instalação onde a lanterna mágica e o teatro de sombras eram recuperados, terá sido pensada para o espaço onde foi instalada. Sílvia Prudêncio desenvolveu um trabalho em diálogo com Natxo Checa, uma instalação na qual “a artista cria sobre o chão uma superfície luminosa e indiscernível, a que apenas o título, “Cocuruto”, dá referente, enquanto olhamos para cima em busca da sua origem” (José Marmeleira, 2012). E Tiago Baptista criou uma pintura para a exposição, que segundo o próprio terá sido motivo de discórdia com o curador que no início não queria incluir a pintura na exposição por não achar que fazia sentido, no entanto, o artista terá insistido e defendido a peça que acabou por ser a obra que abria a exposição. Sendo importante relembrar que apesar de o método curatorial de

²⁴⁶ Pedro Henriques terá iniciado a sua relação com a ZDB e com Natxo Checa após ter exposto no espaço gerido por Alexandre Estrela, Oporto.

²⁴⁷ A obra de Alexandre Rendeiro teria sido criada na residência realizada no Palácio de Santa Catarina, tendo sido alterada anteriormente à exposição.

Natxo Checa ter por base o acompanhamento do processo de criação dos artistas, esta é uma relação bidirecional, na qual ambas são pares. Assim sendo da mesma forma que Natxo Checa acompanha a produção de obras, discutindo-as com os artistas, estes contribuem também, como observámos, para o pensamento do projeto expositivo artístico, sendo algo discutido entre o curador e os artistas.

Conclusão

A presente dissertação procurou analisar a prática curatorial de Natxo Checa, compreender o seu funcionamento e realizar uma caracterização da mesma. Podemos com esta investigação concluir que a prática em causa se distingue dentro do meio em que encontra, tendo uma metodologia que não é usualmente encontrada nas práticas de outros curadores. Esta passa por um acompanhamento aos artistas, realizado pelo curador, que se inicia no período de investigação, passando pela criação artística e produção da exposição, realizada em estreita colaboração com os artistas. Este método é geralmente levado a cabo através de residências de criação, tanto nas imediações da ZDB, como internacionais, nas quais Natxo Checa acompanhou artistas como Alexandre Estrela, a dupla João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Gabriel Abrantes, em excêntricas viagens que serviram de inspiração para muitas das peças desenvolvidas por estes artistas, apresentadas posteriormente em exposições comissariadas por Checa e produzidas de raiz pela ZDB. Durante estas residências o papel de Natxo Checa caracteriza-se por proporcionar condições para a produção das peças, que tanto poderão passar (1) por meios materiais, apoiando os artistas na execução de obras ou encontrando soluções para questões práticas; (2) através de situações contextuais, desafiando os artistas a saírem dos seus lugares de conforto, realizando com estes expedições que irão inspirar e influenciar a criação artística; (3) ou por questões intelectuais, desenvolvidas através de discussões, leituras ou exercícios de pensamento. Estes elementos podem também ser sobrepostos ou cruzados no decorrer da atividade curatorial.

Consideramos que a forma como Natxo Checa se coloca perante os artistas contribuí para o sucesso das suas exposições, uma vez que ao criar uma relação de proximidade através do acompanhamento prestado reduz a distância que por vezes pode existir entre o curador e o artista, o que será visível nas exposições. É também nossa opinião que este método encoraja a nova produção e permite aos artistas uma maior margem para a realização de projetos, que de outra forma poderiam não vingar, quer seja por falta de meios, de apoio ou por serem projetos que não se enquadrariam em instituições convencionais. Desta forma, Natxo Checa age como um inovador agente cultural no panorama português, incentivando e apoiando a produção contemporânea, o que na nossa perspetiva é um dos aspetos mais importantes da sua prática curatorial.

Através do estágio curricular realizado na Galeria Zé dos Bois, instituição onde Natxo Checa é programador do departamento de artes visuais e na qual tem vindo a

desenvolver a sua atividade, foi possível observar de perto a sua forma de trabalhar, de pensar exposições, de se relacionar com os artistas e de concretizar a curadoria de uma exposição, o que constituiu a informação principal na realização desta dissertação. Desta forma foi possível compreender que um dos fatores indispensáveis que favoreceu as condições para o desenvolvimento da prática curatorial aqui abordada é a liberdade dada pela ZDB aos seus programadores no que diz respeito aos projetos levados a cabo por estes. Por outro lado, é também essencial mencionar que a associação privilegia o estabelecimento de relações próximas com os artistas, algo que não só se verifica no que diz respeito às artes visuais, mas também na programação de artes performativas, sob a direção de Marta Furtado desde 2001²⁴⁸, e da ZDBmüzik²⁴⁹, cuja programação esteve a cabo de Pedro Gomes e Nelson Gomes até ao final do ano de 2006 e de Manuel Poças até ao final de 2007, quando Sérgio Hydalgo assume a programação musical. Nas três áreas artísticas sobre a qual a atividade na ZDB atua são desenvolvidas residências de criação, proporcionando um acompanhamento e contextualização do trabalho de diversos criadores contemporâneos, através das quais são criadas relações de proximidade e cumplicidade com os artistas, sendo este um aspeto caracterizante do trabalho de Checa.

Sendo a prática curatorial de Natxo Checa o objeto que nos propusemos a analisar nesta dissertação, foi importante compreender o que é a curadoria, a sua história e evolução, quais as funções de um curador e como estas sofreram alterações ao longo do tempo, e qual o impacto que o papel do curador tem na contemporaneidade. Como tivemos oportunidade de observar, as exposições tornaram-se o principal meio através do qual a arte se torna conhecida (Ferguson, 1996) e o curador tornou-se uma das grandes forças por de trás destas, levando ao que David Balzer denomina de “the curationism moment” (Balzer, 2007). As questões da autoria curatorial, ou do “curador enquanto criador”, têm sido frequentemente debatidas nos últimos anos, e dada a proximidade de Checa, enquanto curador, com o processo de criação artística dos artistas com quem tem colaborado, tornou-se necessário questionarmos o modo como o mesmo se posiciona nestas relações, e qual é a autoria que assume. Para tal foi fundamental a realização de

²⁴⁸ Intensificando-se em 2005 com a criação do Negócio, um espaço de criação e apresentação de artes performativas (no n.º 9 da Rua do Século até 2018, estando de momento em fase de transição de espaço), criado para a apresentação, produção, acompanhamento e difusão de criações contemporâneas, multidisciplinares e alternativas nas artes performativas.

²⁴⁹ Programa de música e som, que visa a divulgação de “expoentes contemporâneos nacionais e internacionais”, promovendo “a circulação de conteúdos, potenciando o acolhimento de muitos dos projetos que apresenta noutras instituições” e o desenvolvimento de “projetos de criação específicos” (informação disponível em <http://www.zedosbois.org/zdb/informacao/>, consultado a 16 de setembro de 2018).

entrevistas, não só com o curador como também com artistas com os quais este tem vindo a trabalhar nos últimos anos, o que nos permitiu compreender que estamos perante um processo colaborativo resultante de uma relação bidirecional, em que ambas as partes assumem diferentes perspetivas que se complementam, não existindo uma pretensão autoral por parte do curador no que diz respeito às obras produzidas.

A análise do método curatorial de Natxo Checa, realizada nesta dissertação, procurou saber como é que este se distingue e como é que tem impacto, não só nas exposições concretizadas como também dentro da própria Galeria Zé dos Bois. O estudo confirmou que o curador tem vindo a desenvolver um método próprio, o que o tem distinguido dentro do seu meio, e contribuindo para a identidade da ZDB. Não só através das exposições realizadas em direta colaboração com artistas visuais, mas também as que têm por de trás uma investigação histórica, na qual são reunidas obras e documentação, como *All Power to the People, Então e Agora: A Arte Revolucionária de Emory Douglas e os Panteras Negras*” ou *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, e que têm contribuído para a construção de uma identidade da ZDB. Esta, enquanto associação que se assume como um centro cultural, não só desempenha um papel de apresentação e difusão das artes²⁵⁰ mas também de criação e produção, o que faz com que esta associação tenha conquistado um lugar muito específico no panorama cultural português.

Ao olharmos para a cena artística contemporânea deparamo-nos com um grande número de instituições, especialmente nas cidades de Lisboa (em maior número) e do Porto. O número de Galerias e espaços dedicados à divulgação da arte contemporânea tem vindo a crescer nos últimos anos, sendo que desde o final de 2014 abriram cerca de vinte galerias de arte contemporânea²⁵¹ em Lisboa²⁵², surgindo também alguns espaços culturais e expositivos sem fins lucrativos²⁵³ bem como espaços municipais²⁵⁴. A nível institucional podemos ainda destacar a inauguração do MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, em 2016, o novo museu da Fundação EDP. É também de salientar a presença da feira de arte ArcoLisboa que, desde 2016, tem vindo a atrair

²⁵⁰ Dizemos das artes no plural uma vez que esta identificação não corre somente a nível das artes visuais, mas como já mencionamos também das artes performativas e da música.

²⁵¹ São exemplos as galerias: Madragoa, Mute, Pedro Alfacinha, Barbado, Bessa Artes, Acervo, The Switch, Foco ou Las Palmas.

²⁵² Informação disponível em <https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/lisboa-o-circulo-alternativo-das-galerias-de-arte>, consultado a 18 de setembro de 2018.

²⁵³ Como a Zaratan, o Hangar e A Ilha.

²⁵⁴ Como a Galeria Avenida da Índia e as Carpintarias de São Lázaro.

galerias e colecionadores internacionais para Lisboa. Dentro deste meio, cada vez mais plural, a ZDB continua a manter a sua singularidade. Destaca-se ainda que não encontramos, dentro do contexto nacional, outros espaços de natureza semelhante à da ZDB que tenham conseguido perdurar durante um período de tempo tão longo quanto esta. Apesar de atualmente existirem diversas associações e espaços culturais por todo o país, que apresentam algumas características semelhantes como por exemplo o Maus Hábitos – Espaço de Intervenção Cultural, criado em 2001 na cidade do Porto, a Casa Independente, um projeto artístico da Ironia Tropical Associação Cultural, que ocupa um palacete no Largo do Intendente²⁵⁵ desde 2012 ou a Appleton Square, que ao completar 11 anos recentemente, se tornou Appleton Associação Cultural, todas estas surgiram posteriormente à ZDB e em contextos diferentes, não tendo passado pelas mesmas transformações que esta.

Sem deixar de continuar a promover e a encontrar soluções e condições de apoio à produção de projetos culturais nas áreas da música, artes performativas e artes visuais, a ZDB parece estar neste momento num período de internacionalização das suas atividades. Veja-se por exemplo a itinerância da exposição *Lua Cão*, para a Kunstverein de Munique e para a La Casa Encendida de Madrid. Ou as mais recentes exposições produzidas pela Galeria Zé dos Bois, *A Invenção do Sim e do Não* de Jorge Queirós²⁵⁶, um artista português com uma grande presença internacional, tendo sido mostradas nesta exposição, peças que haviam sido exibidas no estrangeiro, mas não antes em Portugal. E *Querela*, a primeira exposição individual da artista norte-americana Liz Craft²⁵⁷ em Portugal. Apesar de a ZDB nos últimos anos se ter vindo a dedicar menos a jovens artistas, algo que costumava fazer através de residências artísticas de criação (que a instituição manifesta interesse em retomar), continua a trabalhar com artistas emergentes produzindo inesperadas exposições que dificilmente se veriam em outros espaços de cariz mais institucional ou comercial, do qual é exemplo a exposição ARARA²⁵⁸ (2018), ou a exposição *Lua Cão* (2017), que apesar de contar com artistas com carreiras consolidadas e cuja colaboração com a ZDB é de longa data, surpreendeu pela escolha do local, sendo

²⁵⁵ Antigo Edifício da Comarca de Figueró dos Vinhos.

²⁵⁶ Comissariada por Natxo Checa, patente de 23 de maio a 15 de setembro de 2018.

²⁵⁷ Com curadoria de Bruno Marchand, patente de 20 de outubro de 2018 a 12 de janeiro de 2019.

²⁵⁸ Esta exposição, patente de 1 de março a 28 de abril de 2018, explorava o universo artístico da Oficina Arara, fundada em 2010 no Porto. A exposição apresentava não só a produção em serigrafia, sobre a qual este coletivo variável em permanente movimento se foca, como também tudo o que compõe o seu peculiar universo, e para o qual têm contribuído nomes como João Alves, Bruno Borges, Joaquim dos Bichos, Ruca Bourbon, Miguel Carneiro, Daniela Duarte, Dayana Lucas, Pedro Nora, Luís Silva ou Von Calhau!.

a exposição realizada numa antiga serração no Bairro Alto, o que fez com que esta se destacasse, continuando a provar a unicidade da Galeria Zé dos Bois.

Esperamos que a presente dissertação apresente um contributo para o conhecimento dentro do campo da prática curatorial, estabelecendo um enfoque numa prática até hoje não estudada, mas cuja singularidade e resultados são relevantes dentro do quadro alargado desta atividade no nosso país. Gostaríamos desta forma de contribuir para o estudo de um campo científico que se encontra em construção, o dos estudos das práticas curatoriais em Portugal, deixando um documento sobre uma prática curatorial inovadora dentro do programa nacional.

Referências bibliográficas

ABRANTES, Gabriel. *On a History of Mutual Respect* (entrevista) in Catálogo EXPIFF, 2010. Disponível em <http://mutualrespectproductions.blogspot.com/2010/>, consultado a 13 de maio de 2018.

AFONSO, Lúcia. *João Tabarra G* in ARTECAPITAL, 2007. Disponível em <http://artecapital.net/criticas.php?critica=113>, consultado a 26 de março de 2018.

Atlântico sem fronteiras, in Jornal de Letras, pág. 13, 3 de novembro de 1999.

BALZER, David. *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. London: Pluto Press, 2015.

BAPTISTA, Miguel. *18 anos de Zé dos Bois* in Rua de Baixo, 9 de novembro de 2012. Disponível em <https://www.ruadebaixo.com/18-anos-de-ze-dos-bois.html>, consultado a 8 de janeiro de 2018.

BELANCIANO, Vítor. *Experiência coletiva traduzida numa obra só* in Público, 4 de agosto de 2018. Disponível em <https://www.publico.pt/2013/08/04/jornal/experiencia-colectiva-traduzida-numa-obra-so-26880856>, consultado a 30 de maio de 2018.

BRANCO, José Mário. *O Black Panther Party e o seu pintor revolucionário Emory Douglas* in esquerda.net, 22 de março de 2011. Disponível em <https://www.esquerda.net/artigo/o-black-panther-party-e-o-seu-pintorrevolucion%C3%A1rio-emory-douglas>, consultado a 27 de julho de 2018.

BRITO, João, FELICIANO, João Paulo, LOURO, João, MENDES, Paulo, PALMA, Miguel, SERRA, Rui, TABARRA, João e VIDAL Carlos *Oito novos fora* in Artes & Leilões, nº 22, pág. 7, outubro/novembro 1993.

BRITO, João, FELICIANO, João Paulo, FELINO, João LOURO, João, MAÇÃS DE CARVALHO, José, MENDES, Paulo, MOURO, Leonel, PALMA, Miguel, SERRA, Rui, TABARRA, João e VIDAL Carlos *Golpe de Estado – Documento para um realismo ativo*, apresentado por ocasião do *Encontro da Cultura Contemporânea e das Causas* in Artes & Leilões nº25, pp. 26-35, outubro/novembro 1994.

BORGA, Marcos. *Zé dos Bois: Um passo à frente* in Visão SE7E, 23 de julho de 2009. Disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ze-dos-bois-um-passo-a-frente=f523136>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

CAISSOTTI, Miguel. *Marcel.lí Antúnez. Outras Peles* in ARTECAPITAL, 2008. Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-186>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

CONDE, Idalina. *ZDB – Um lugar de referência* in *Veneer/Folheado* [cat. exp] pp. 6-9, Belfast: Catalyst Arts e Lisboa: ZDB, 2003.

CRESPO, Nuno. *A Experiência das palavras e das imagens* in Público/Ípsilon, 17 de março de 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/03/17/culturaipsilon/critica/a-experiencia-das-palavras-e-das-imagens-1765122>, consultado a 16 de agosto de 2018.

CUNHA, Joaquim Carinha da. *Associação Zé dos Bois uma breve monografia* in MELO, Alexandre. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Coleção OBS – Pesquisas 4, pp. 133 - 146. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais. 1999.

DENISSE, Mattia (ed.). *Experiências e Observações em Diferentes Tipos de Ar, de João Maria Gusmão + Pedro Paiva* [cat. Da 53.^a Bienal Internacional de Artes Plásticas de Veneza]. Lisboa: Ministério da Cultura / Direção-Geral das Artes, 2009.

ESPECIAL, Ana Luísa Ferreira Braga. *Os Curadores em Exposição: Um grupo profissional no mundo da arte contemporânea* [Texto policopiado]. Lisboa: ISCTE IUL, 2012. Tese de doutoramento.

ESTRELA, Alexandre e SOARES, Miguel (eds.). *Wallmate* [cat. exp]. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 1995.

GEORGE, Adrien. *The Curator's Handbook: Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces*. London: Thames & Hudson, 2015.

GREENBERG, Reesa, FERGUNSON, Bruce W. e NAIRNE, Sandy (eds.). *Thinking about Exhibitions*. London and New York: Routledge, 1966.

GRAHAM, Beryl e Sara Cook. *Rethinking Curating: Art After New Media*. London: MIT, 2010.

GODINHO, Marco, BEAUD, Marie-Claude, DAHLSTRÖM, Björn e MINIGHETTI, Clément (eds.). *Portugal Agora: À Propos des Lieux d'Origine* [cat. exp.]. Luxembourg: Mudam éditions, 2007.

GUSMÃO, João Maria e PAIVA Pedro. *Abissologia Teoria do Indiscernível*. Lisboa: Galeria Zé dos Bois, 2012.

HO, Alexandre. *ZDB: o epicentro de uma certa Lisboa cultural* in Sol, 24 de outubro de 2014. Disponível em <https://sol.sapo.pt/artigo/117268/zdb-o-epicentro-de-uma-certa-lisboa-cultural>, consultado a 4 de junho de 2018.

HOLTON, Kimberly DaCosta, *Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura* pp. 171-187 in Salwa El-Shawan Castelo Branco e Jorge Freitas Branco (ed.) *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, Etnográfica Press, 2003. Disponível em <https://books.openedition.org/etnograficapress/565>, consultado a 23 de agosto de 2018.

JÜRGENS, Sandra Vieira. *(Um) texto para os anos noventa*, Arte português Contemporâneo/Argumentos de Futuro. Colección MEIAC, Museo Extremeño y Iberoamericano de Arte Contemporáneo, pp. 154-163, 2001. Disponível em

<https://sandravieirajurgens.wordpress.com/2001/08/08/um-texto-para-os-anos-noventa/>, consultado a 11 de agosto de 2018.

JÜRGENS, Sandra Vieira. *João Maria Gusmão & Pedro Paiva* in *Novas linguagens documentais em Espanha e Portugal*, LisboaPhoto, pp. 94-95, 2005. Disponível em https://sandravieirajurgens.files.wordpress.com/2005/01/jmg_pp_lisboaphoto.pdf, consultado a 21 de abril de 2018.

JÜRGENS, Sandra Vieira. *João Maria Gusmão/Pedro Paiva* in *arq./a: Arquitectura e Arte*, n. 31, pp. 94-99, maio/junho 2005. Disponível em <https://sandravieirajurgens.wordpress.com/tag/joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva/>, consultado a 26 de março de 2018.

JÜRGENS, Sandra Vieira. *A Acção do Artista-Comissário*, in *Marte*, n. 2– *Legitimação na Arte*, Setembro 2006, pp. 90-92.

JÜRGENS, Sandra Vieira. *Instalações Provisórias Independência, autonomia, alternativa e informalidade Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016.

LAIA, João. *JOÃO MARIA GUSMÃO E PEDRO PAIVA 10.000 coisas - filmes recentes em 16mm* in ARTECAPITAL, 2012. Disponível em <https://www.artecapital.net/exposicao-361-joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva-10-000-coisas-filmes-recentes-em-16mm>, consultado a 25 de abril de 2018.

LAPA, Pedro. *Intrusão The Red Square Pedro Paiva e João Maria Gusmão*, in *Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado*, 2005. Disponível em <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/270>, consultado a 23 de abril de 2018.

LUCAS, Joana. *João Maria Gusmão + Pedro Paiva Para uma Ciência Transitória do Indiscernível: A Abissologia*, 2008. Disponível em <http://artecapital.net/exposicao-168-joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva-para-uma-ciencia-transitoria-do-indiscernivel-a-abissologia>, consultado a 17 de abril de 2018.

LUCAS, Joana. *João Maria Gusmão + Pedro Paiva Experiments and Observations on Different Kinds of Air* in ARTECAPITAL, 2009. Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-243-joao-maria-gusmao-pedro-paiva-experiments-and-observations-on-different-kinds-of-air>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

MAGALHÃES, Fernando. *Demonstração eletrónica hoje e amanhã na ZDB* in *Público/Ípsilon*, 13 de setembro de 2002. Disponível em <https://www.publico.pt/2002/09/13/culturaipsilon/noticia/demonstracao-electronica-hoje-e-amanha-na-zdb-177472>, consultado a 26 de maio de 2018.

MARCHAND, Bruno. *Entre a Experiência Artística e a Prática Curatorial: Uma Introdução à Especificidade da Curadoria*. [Texto policopiado]. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2006. Dissertação de mestrado.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 1 O Estado do Mundo – António Pinto Ribeiro*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 2 Empty Cube – João Silvério*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 4 Terminal – Paulo Mendes*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 5 Depósito – Paulo Cunha e Silva*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 6 Cerco – Delfim Sardo*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 8 Jornadas de Arte Contemporânea do Porto – João Fernandes*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 10 (Re)volver – Filipa Oliveira*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARCHAND, Bruno e FARO, Pedro (eds.). *Cadernos de Curadoria 11 CCB Project Room – Jürgen Bock*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

MARINCOLA, Paula. *Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility*. Philadelphia: The PEW center for Arts and Heritage, 2001.

MARMELEIRA, José. *Gabriel Abrantes, artista* in Público/Ípsilon, 16 de abril de 2009. Disponível em <https://www.publico.pt/2009/04/16/culturaipsilon/noticia/gabriel-abrantes-artista-228505>, consultado a 30 de maio de 2018.

MARMELEIRA, José. *As novas imagens de Alexandre Estrela* in Público/Ípsilon, 15 de abril de 2010. Disponível em <https://www.publico.pt/2010/04/15/culturaipsilon/critica/as-novas-imagens-de-alexandre-estrela-1656174>, consultado a 9 de junho de 2018.

MARMELEIRA, José. *E agora, Black Panthers?* in Público/Ípsilon, 2 de março de 2011 (atualizado a 7 de março de 2011). Disponível em <https://www.publico.pt/2011/03/02/culturaipsilon/noticia/e-agora-black-panthers-278505>, consultado a 15 de janeiro de 2018.

MARMELEIRA, José. *Escuridão com focos* in Público/Ípsilon, 5 de dezembro de 2012. Disponível em <https://www.publico.pt/2012/12/05/culturaipsilon/critica/escuridao-com-focos-de-luz-1658081>, consultado a 13 de janeiro de 2018.

MARMELEIRA, José. *Ficções de uma civilização petrificada* in Público/Ípsilon, 31 de julho de 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/07/31/culturaipsilon/noticia/ficcoes-de-uma-civilizacao-petrificada-1703279>, consultado a 24 de julho de 2018.

MARMELEIRA, José. *No museu espantado de João Maria Gusmão e Pedro Paiva*, in Público/Ípsilon, 24 de junho de 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/06/24/culturaipsilon/noticia/no-museu-espantado-de-joao-maria-gamao-e-pedro-paiva-1776248>, consultado a 25 de abril de 2018.

MARQUES, Joana Emídio. *Redescobrir a Poesia Experimental Portuguesa na ZDB*, in Observador, 12 de fevereiro de 2017. Disponível em <https://observador.pt/2017/02/12/redescobrir-a-poesia-experimental-portuguesa-na-zdb/>, consultado a 12 de agosto de 2018.

MARTINON, Jean-Paul. *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. London: Bloomsbury, 2013.

MCDONALD, Kyla. *João Maria Gusmão+Pedro Paiva Eye Eclipse 2007* in Tate Arts & Artists, Novembro de 2010, disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gusmao-paiva-eye-eclipse-t13416>, consultado a 24 de abril de 2018.

MELO, Alexandre. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Coleção OBS – Pesquisas 4. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais. 1999.

MELO, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal – Os Anos 80*. Versão digital. Lisboa: Instituto Camões, 2007. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.W9RZ0npKjBI>, consultado a 14 de janeiro de 2018.

MELO, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal – Os Anos 90*. Versão digital. Lisboa: Instituto Camões, 2007. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-90.html#.W9RZsnpKjBI>, consultado a 16 de janeiro de 2018.

MENDES, Martha. *Gabriel Abrantes* in ARTECAPITAL. Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-59-gabriel-abrantes>, consultado a 1 de junho de 2018.

MESQUITA, Miguel. *Será este o novo mainstream?* in Contemporânea #2, pp. 135 – 146, maio de 2018.

LOURATO, Paula. *Galeria Zé dos Bois celebra 18 anos* in Diário de Notícias, 31 de outubro de 2012. Disponível em <https://www.dn.pt/artes/interior/galeria-ze-dos-bois-celebra-18-anos-2859211.html>, consultado a 29 de março de 2018.

NOGUEIRA, Isabel. *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: Vanguarda e pós-modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015

NOGUEIRA, Isabel. *Lua Cão* in Contemporânea (online) ed. junho/julho de 2017. Disponível em <https://contemporanea.pt/edicoes/06-07-2017/lua-cao>, consultado a 13 de junho de 2018.

NUNES, Sofia. *Alexandre Estrela Viagem ao Meio* in ARTECAPITAL, 2010. Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-281-alexandre-estrela-viagem-ao-meio>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. JPR, Ringer & Les Presses du Reel, 2015.

OBRIST, Hans Ulrich. *Ways of Curating*. Great Britain: Penguin Random House, 2015.

OLIVEIRA, Luísa Soares de. *Arte Efêmera* in Público, 31 de março de 2000. Disponível em <https://www.publico.pt/2000/03/31/jornal/arte-efemera-142035>, consultado a 10 de março de 2018.

OLIVEIRA, Luísa Soares de. *Sobre a Pintura* in Público, 14 de setembro de 2002. Disponível em <https://www.publico.pt/2002/09/14/jornal/sobre-a-pintura-174479>, consultado a 8 de abril de 2018.

OLIVEIRA, Maria José. *G, porta de entrada para o universo de João Tabarra* in Público/Ípsilon, 23 de fevereiro de 2007. Disponível em <https://www.publico.pt/2007/02/23/jornal/g-porta-de-entrada-para-o-universo-de-joao-tabarra-137685>, consultado a 30 de maio de 2018.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1999.

O'NEILL, Paul. *The culture of curating and the curating of culture(s): the development of contemporary curatorial discourse in Europe and North America since 1987*. United Kingdom: Middlesex University, 2007. Tese de doutoramento. Disponível em Middlesex University's Research Repository: <http://eprints.mdx.ac.uk/10763/>, consultado a 12 de dezembro de 2018.

PERNES, Fernando. *Serralves – O Espaço e a Hora da Juventude* in PÉREZ, Miguel von Hafe e PERNES, Fernando (eds.) *Imagens para os Anos 90* [cat. exp] pp. 9 - 10, Porto: Fundação de Serralves, 1993.

PINHARANDA, João. *Arte Segredo Evidência, Segredo Evidência Arte, Evidência Arte Segredo* in PÉREZ, Miguel von Hafe e PERNES, Fernando (eds.) *Imagens para os Anos 90* [cat. exp] pp. 11 - 14, Porto: Fundação de Serralves, 1993.

PINHARANDA, João. *Uma Pausa como Projeto de Trabalho* in Público, 29 de julho de 1995. Disponível em <http://www.ruicalcadabastos.com/index.php/project/pausa--1995>, consultado a 12 de fevereiro de 2018.

POMBA, Susana. *Rigo 23 Nada de Novo / Swim Again*, in ARTECAPITAL, 2007. Disponível em <http://www.artecapital.net/exposicao-83-rigo-23-nada-de-novo-swim-again>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

POMAR, Alexandre *Anos 90, desde Serralves* in Expresso/Cartaz, pág. 13, 7 de agosto de 1993.

Projeto Tercenas, parte 3, inaugura amanhã em Lisboa, in Público/Ípsilon, 14 de novembro de 2001. Disponível em <https://www.publico.pt/2001/11/14/culturaipsilon/noticia/projecto-tercenas-parte-3-inaugura-amanha-em-lisboa-49803>, consultado a 8 de abril de 2018.

RATO, Vanessa. *João Maria Gusmão e Pedro Paiva de volta à Zé dos Bois* in Público/Ípsilon, 23 de fevereiro de 2006. Disponível em <https://www.publico.pt/2006/02/23/jornal/joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva-de-volta-a-ze-dos-bois-64980>, consultado a 30 de maio de 2018.

RATO, Vanessa. *Cavaleiros do Apocalipse – Festival Atlântico e Cyber 99, iniciativas paralelas a decorrer durante outubro e novembro*, in Público pág. 2, 15 de outubro de 1999.

RATO, Vanessa. *2015: o ano em que João Maria Gusmão e Pedro Paiva deixaram o mundo fora dos eixos* in Público/Ípsilon, 30 de dezembro de 2015. Disponível em «<https://www.publico.pt/2015/12/30/culturaipsilon/noticia/joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva-estao-a-deixar-o-mundo-fora-dos-eixos-1718713>», consultado a 24 de abril de 2018.

REED, Patrick J. *Alexandre Estrela + João Maria Gusmão and Pedro Paiva's "Lua Cão"* in Art Agenda, 12 de abril de 2018. Disponível em «<http://www.art-agenda.com/reviews/alexandre-estrela-joao-maria-gusmao-and-pedro-paiva%E2%80%99s-%E2%80%9Clua-ca%E2%80%9D/>», consultado a 13 de junho 2018.

ROQUE, Carlos e SANTO, Pedro Cabral (eds). *O Império Contra-Ataca* [cat. exp]. Lisboa: ZDB, 1998.

RUGG, Judith, e Michèle Sedgwick. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, 2007.

SANTO, Pedro Cabral (ed.). *X-Rated* [cat. exp]. Lisboa: Autores em Movimento/ZDB, 1997.

SEABRA, Augusto M. *O Folhetim de Veneza* in ARTECAPITAL, 17 de fevereiro de 2009. Disponível em <http://www.artecapital.net/estado-da-arte-14-augusto-m-seabra-o-folhetim-de-veneza>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators Internacional, 2012.

SMITH, Terry. *Talking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators Internacional, 2015.

SOBREIRO, Rita. *Sparring Partners Commodities*, novembro 2010. Texto de sala da exposição *Commodities* na 3+1 Contemporary Art. Disponível em http://www.3m1arte.com/3mais1/press/Exhibition%20text_Sparring%20Partners.pdf, consultado a 23 de janeiro de 2018.

SUZEL, Ana. *Mercúrio de António Júlio Duarte* in Magnética Magazine, 10 de julho de 2015. Disponível em <https://magneticamagazine.com/mercurio-de-antonio-julio-duarte/>, consultado a 24 de julho de 2018.

THEA, Carolee. *On Curating: Interview with Ten International Curators*, New York: DAP, 2009.

VIOLANTE, Flávia. *Emory Douglas e os Panteras Negras All Power to the People. Então e Agora* in ARTECAPITAL, 2011. Disponível em <https://www.artecapital.net/exposicao-311-emory-douglas-e-os-panteras-negras-all-power-to-the-people-entao-e-agora->, consultado a 26 de maio de 2018.

Press releases

Residências ZDB de portas abertas ao público Press Release in ARTECAPITAL, 2009. Disponível em http://artecapital.net/recomendacoes_ev.php?ref=22 , consultada a 24 de agosto de 2018.

Residência ZDB – Portas Abertas ao Público Press Release in ARTECAPITAL, 2010. Disponível em http://www.artecapital.net/recomendacoes_ev.php?ref=70, consultada a 24 de agosto de 2018.

All Power to the People. Então e Agora. A arte revolucionária de Emory Douglas e os Panteras Negras Press Release in ARTECAPITAL, 2011. Disponível em «<https://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=389>», consultado a 26/03/2018.

Gonçalo Pena ATOL, Deuses Inúteis Press Release in ARTECAPITAL, 2012. Disponível em <http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=556>, consultado a 26 de março de 2018.

João Maria Gusmão + Pedro Paiva Para uma ciência transitória do indiscernível: a Abissologia Press Release, in ARTECAPITAL, 2008. Disponível em <http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=77>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

Residência ZDB – Portas abertas ao público Press Release in ARTECAPITAL, 2010. Disponível em http://artecapital.net/recomendacoes_ev.php?ref=70, consultado a 29 de março de 2018.

Tem calma o teu país está a desaparecer Press Release in ARTECAPITAL, 2013. Disponível em <http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=615>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

Alexandre Estrela Viagem ao Meio Press Release in ARTECAPITAL, 2010. Disponível em <http://www.artecapital.net/recomendacoes.php?ref=282>, consultado a 28 de janeiro de 2018.

Sitiografia

3+1 Arte Contemporânea

<http://www.3m1arte.com/3mais1/index.php?p=0>

<http://www.3m1arte.com/3mais1/index.php?p=3&expoinfo=24&imagens&offset=1>

Consultado a 2 de maio de 2018.

Anamnese

<http://www.anamnese.pt/>

Consultado a 5 de março de 2018.

Curators' Network

http://www.curators-network.eu/database/db_item/id/natxo_checa

Consultado a 21 de novembro de 2017.

E-flux

<https://www.e-flux.com/announcements/37919/53rd-venice-biennale-joao-maria-gusmao-pedro-paiva/>

Consultado a 12 de abril de 2018.

Ernesto de Sousa

<http://www.ernestodesousa.com/>

Consultado a 2 de setembro de 2018.

Fundação de Serralves

<https://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-fundacao/historia/>

Consultado a 26 de agosto de 2018.

<https://www.serralves.pt/pt/actividades/circa-68/>

Consultado a 26 de agosto de 2018.

Gabriel Abrantes

<https://vimeo.com/gabrielabrantes>

Consultado a 24 de julho de 2018.

Galeria Diferença

<http://diferencagaleria.blogspot.com/p/historial-cooperativa-diferenca.html>

Consultado a 7 de setembro de 2018.

Galeria Zé dos Bois

<http://www.zedosbois.org/>

Consultado entre 2 de setembro de 2017 a 28 de outubro de 2018.

Miss Dove

<http://www.missdove.org/>

Consultado a 25 de setembro de 2018.

Museu Calouste Gulbenkian

<https://gulbenkian.pt/museu/artist/gabriel-abrantes/>

Consultado a 24 de julho de 2018.

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado

<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/museu/historia>

Consultado a 20 de março de 2018.

<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/104/artists>

Consultado a 15 de julho de 2018.

<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/112/artists>

Consultado a 9 de agosto de 2018.

Mutual Respect

<http://mutualrespectproductions.blogspot.com/2010/>

Consultado a 20 de julho de 2018.

Visual Artists Ireland

<https://visualartists.ie/the-manual/artists-and-curators/>

Consultado a 13 de junho de 2018.

Filmografia

LEITÃO, Abílio e MELO, Alexandre. *Geração 25 de Abril – 10 artistas para o século XXI – Gabriel Abrantes*, RTP2, 2011. Disponível em <https://vimeo.com/81712806>, consultado a 12 de junho de 2018.

Museu Coleção Berardo. *As escolhas dos críticos – João Maria Gusmão e Pedro Paiva por Sandra Vieira Jürgens*, 2016. Disponível em <http://pt.museuberardo.pt/joao-maria-gusmao-e-pedro-paiva-por-sandra-vieira-jurgens>, consultado a 23 de maio de 2018.

Subfilmes. *Natxo Checa, Galeria Zé dos Bois*. Fuzz, 2013. Disponível em <https://vimeo.com/77401241>, consultado a 18 de dezembro de 2017 de 2018.

Temporal Filmes. *Entrevista Gabriel Abrantes*. 32º bienal de São Paulo, 2013. Disponível em <https://vimeo.com/187904947>, consultado a 12 de junho de 2018.

Entrevistas

Entrevista a Natxo Checa, realizada a 21 de dezembro de 2017. [anexo 1]

Entrevista a Tiago Baptista, realizada a 7 de maio de 2018. [anexo 2]

Entrevista a Alexandre Estrela, realizada a 28 de junho de 2018. [anexo 3]

Entrevista a Natxo Checa, realizada a 27 de setembro de 2018. [anexo 4]

Anexo 1

Entrevista a Natxo Checa

21 de dezembro de 2017

Em 1994, quando fundaram a ZDB, qual era o vosso objetivo?

Passado todos estes anos, quando se fala na fundação da ZDB fala-se em 14 pessoas que se juntaram e acordaram que iriam pagar na altura 50 euros, que são mais ou menos 10 000 escudos, cada mês durante um ano, sendo que a ideia era fazer exposições a cada 3 semanas e que ao fim do ano todos nós teríamos tido a nossa exposição. Mas há uma história um pouco anterior a essa que é: na verdade os 14 que se juntam de onde é que saem?

Basicamente a minha relação particular com a criação é, eu estava cá, tinha estudado teatro e partilhava a direção de um grupo de arte total, ou como se queira chamar, que era muito inspirado na arte em ação mas que tinha uma componente teatral forte, porque apesar de as nossas performances serem feitas com uma consecução de ações, quer dizer sabíamos o que é que estavam no início e no fim da ação mas não no o que acontecia no meio, e tinha bastante de catártico e por aí fora. Isto vinha no seguimento de um workshop que eu fiz com a Paula Cunha Rosa em Barcelona com os *La Fura dels Baus*, que foi o primeiro, isto foi em 89 logo a seguir à formação de teatro no IFICT. Isto significa que de 89 a 93 tive um coletivo que se reunia à volta da minha casa que autofinanciava espetáculos, que vendia espetáculos, pelo qual passaram cerca de 50 pessoas. Dessas pessoas algumas são conhecidas hoje, outras não, como por exemplo o Miguel Borges que hoje em dia é ator, o João Fonte Santa que é pintor, uma miúda que é a Susana que hoje em dia é cenógrafa dos *Royal Deluxe* um teatro de rua altamente sofisticado em França, muitos músicos... Porque eram espetáculos que tinham ação, tinham sonoplastia, tinham música, eram espetáculos completos, o público estava no meio das coisas, tínhamos vários palcos na arena por assim dizer.

Mas tudo isto para dizer que por passarem cerca de 50 pessoas por lá, constituiu-se uma grande rede de contactos de pessoas que tinham diversas formações, ou que não tinham formação, mas que exerciam diversas atividades culturais ou artísticas, quer seja sonoplastia, desenho de luz, música, atuação, montagem de cenários. E éramos todos

muito novos, tínhamos 21, 22, 23 anos, e em vez de estarmos sem fazer nada porque na altura, estamos a falar de 1989, e em 1989 não existia ministério da cultura, não havia nenhum tipo de apoios, nem da Câmara Municipal, havia um contexto cultural muito insipiente. Aliás a coisa mais importante que acontecia aqui era o Festival Internacional de Teatro, que era feito pelo IFICT onde eu estudei teatro. E começou a haver nessa altura as festas de Lisboa, que era o Paulo Cruz Valente acho, já não me lembro muito bem quem é que era, que fazia animação, aquilo que hoje em dia é uma coisa sofisticada que é a EGEAC. Mas não haviam grandes coisas na altura.

Mas a questão importante é: por um lado, como é que surge a ZDB, e por outro lado como é que se juntam 14 pessoas, sendo que há uma particularidade: acho que só um de nós tinha frequentado a Escola de Belas Artes. Portanto a ZDB não é fundada por estudantes da Escola de Belas Artes, é fundada por pessoas que já naquela altura tinham um circuito fora de um sistema das artes, até porque esse sistema das artes pura e simplesmente não existia. Na verdade, é por uma casualidade que a ZDB nasce em 94, mas 94 é o ano do Culturgest, da Lisboa Capital da Cultura, - do ministério da cultura - sim, o ministério da cultura foi provavelmente formado em 94 - , o chiado foi remodelado. E já só em 99 Serralves, até 99 as exposições eram na casa de Serralves. As jornadas de arte contemporânea no Porto, com o João Fernandes, também foram em início dos anos 90.

Por um lado, essas pessoas, como a Teresa Milheiro que é joalheira, fabulosa, oriunda do punk e da música, mas que independente é uma ótima joalheira, no entanto a ZDB não mostra joalharia. Ou o Mário Cameira, ligado ao multimédia desde o princípio, tanto que foi para Londres e só voltou agora; a Francisca Bagulho que tinha feito a Escola Superior de Teatro, em cenografia; a Polyanna Jazmine vinha de dança; o Tiago Gomes que fez a *Bíblia*, o primeiro número da bíblia foi feito na ZDB, produzido pela Francisca Bagulho, que foi diretora da ZDB até 2000. A própria *Bíblia* surgiu dentro da ZDB, mas ele saiu depois, já para fazer o número 1. No fundo eram pessoas que tinham uma dinâmica muito própria e que se conheciam ou por afinidade de grupos escolares, como o Mário Cameira, a Francisca Bagulho, a Polyanna Jazmine; estava também o Cesário, um tipo ligado ao cinema que hoje em dia é assistente de realização, profissionalíssimo, e o Shorty que é vice diretor da Escola Superior de Cinema; o Arara que é uma pessoa que nunca foi artista, mas que ajudou a minha geração, foi um dos primeiros tipos que trabalhava com vídeo. Quando eu digo os artistas da minha geração já não digo as pessoas da ZDB, porque não eram propriamente artistas, queriam fazer arte

Vocês queriam expor? Ou queriam fazer um cruzamento interdisciplinar?

A ZDB surge em 28, 29, 30 de outubro. A 31 de dezembro já aconteceu um festival de performance, um festival de vídeo internacional, não sei quantas exposições, porque nos 3 dias de inauguração estava sempre tudo a mudar, eram instalações, depois foi feita uma exposição de fotografia, depois uma instalação de objetos ligados á arte contemporânea. Quer dizer, a ZDB definiu-se logo ali nos primeiros dois meses, mas esse background vinha muito acompanhado da experiência que cada um tinha. Por exemplo vídeos, eu tinha imensos vídeos, eu tinha uma grande ligação com Barcelona, e com o meio do teatro e da dança. Portanto tínhamos já algum material, não éramos uns gajos sem relação com a cultura, realmente tínhamos. Depois quando fizemos a inauguração, todos os tipos que já vinham dos *Netos do Metropolitano* estavam lá, quando abrimos já tínhamos uma comunidade e que ia ver o que era aquilo, tínhamos uma comunidade, não começámos do zero. Para já éramos 14 (e o João Garcia Miguel também fez parte no início).

Na verdade, quem me comentou que havia um espaço e que se podia fazer uma galeria foi a Paula Espanha - que hoje em dia faz escultura, fora do âmbito da arte contemporânea, mais ligada às Câmaras Municipais, trabalhos em mármore que não seria propriamente dentro do sistema das artes - ela comentou e estavam mais duas pessoas no projeto, e depois essas duas caíram, manteve-se a Paula Espanha, e entre ela e eu encontrámos os outros 12. Na minha perspectiva estava claro, porque nem era “eu quero um espaço”, era mesmo “eu preciso de um espaço”. A minha casa, quando eu tinha os *Netos do Metropolitano*, foi sempre o sítio das reuniões, dos encontros, dos armazéns, por isso eu estava habituado. E entre 90 e 91, eu estive a estudar Belas-Artes em Barcelona, por isso eu passava 2 meses em Barcelona e 2 meses em Lisboa, durante 2 anos. A minha casa não era a minha casa, estava lá muita gente e isso criou uma comunidade. Quando a ZDB abriu já nesses 3 dias estava cheio, o que é uma coisa muito curiosa. Nós não abrimos no sentido de “vamos vingar como galeria”, mas abrimos já com a convicção de uma coisa ganha, de que íamos mostrar e fazer coisas para pessoas que queriam ver as coisas que nós fazíamos. Não havia nenhuma ansiedade em vender ou deixar de vender. Era igual. Claro que ficávamos contentes quando alguém ia lá e dizia “compro”.

No início as exposições eram vossas? Dos 14 membros fundadores?

No início sim, as exposições sim, mas as performances não. Por exemplo a Francisca Bagulho, o Mário Cameira e eu, tínhamos estudado belas artes, e eu tinha adorado ter vida de pintor, mas não tinha condições para o fazer. Quer dizer ter vida de pintor é um luxo e na verdade eu vim para Portugal, e apesar de ter apoio dos meus pais até aos 27 anos, tinha que me fazer à vida, tinha que trabalhar para viver. E não tinha uma ansiedade muito grande de obter um reconhecimento individual, tal como agora. Prefiro trabalhar com uma estrutura que funciona do que ter um reconhecimento individual, não me faz diferença. A Francisca também é assim, ela gosta de produzir e de reconhecer no trabalho dos outros o potencial, é mais importante isso do que estar a olhar para o umbigo e a fazer coisas próprias.

Por acaso eu fiz uma exposição lá na ZDB, na Rua da Vinha, essa exposição, que foi uma das últimas, eu fui o 11º. Essa exposição era uma instalação que incluía um escritório onde eu estava a fazer a programação do *Festival Atlântico*. Era uma sala cheia de penas de pato, tinha várias coisas já não me lembro bem, mas era performativa. Eu marcava reuniões, não as mais importantes de dinheiro, mas outras de produtos e coisas na ZDB, dentro de um escritório cheio de penas. Eu sabia que aquilo não ia ter consequência nenhuma no meio artístico, mas tornava-me absolutamente feliz no sentido de poder fazer uma coisa destas, extravagante e experimental, em que juntava a parte da produção e da programação, porque estava a construir o *Festival Atlântico*, fazia pesquisa de financiamento e fazia-o ali.

Na ZDB houve uma série de pessoas no início, quando juntas uma série de pessoas, umas são artistas outras são ligadas à arte, algumas querem um espaço para poder apresentar o seu trabalho e fazer parte daquela comunidade, e outras, que se projetam num espaço para mostrar aquilo que consideram que é diferenciado. E eu estou nesse segundo grupo. E o que é que aconteceu? Passado um ano mais de metade das pessoas vão embora porque vêm que aquilo até é fixe, mas é uma despesa e nós não íamos representar os artistas. E havia esse outro grupo que estava sempre a querer mostrar coisas que consideravam que era mostrar, tinham um perfil mais curatorial, de programação, produção, que no fundo foi o lado que ficou. Passado um ano tivemos uma nova reunião, e durante esse ano houve pessoas que participaram mais e outras que participaram menos, e passado um ano, dos 14, metade vão embora porque já tinham feito a sua exposição lá

e não queriam fazer outra no ano seguinte, e também não queriam criar plataformas para outras pessoas, porque eram artistas e não era isso que lhes interessava.

Basicamente estabelece-se assim que a ZDB por um lado é uma plataforma multidisciplinar, e por outro lado que o perfil que ocupa maior lugar e preponderância é o lado da curadoria e da produção. Depois quando surge, nem todo o mundo tinha noção também do panorama cultural. Por mim falo, eu tinha completamente a noção e clareza de que se nós não fazíamos por nossa conta, porque eu tinha estado durante 4 anos a trabalhar com os *Netos do Metropolitano*, por onde tinha passado imensa gente, e que não via os grupos. Nós fazíamos performance com alguma característica teatral. Os grupos de teatro que na altura eram aceites tinham todos saído do conservatório: o Teatro Meridional, o Teatro do Século que depois acabou por desaparecer, e outro grupo de teatro, que está ali na Costa do Castelo, Teatro da Garagem. Eu por exemplo percebi perfeitamente, esses gajos, independentes sim, mas vinham de uma escola, e na altura quem vinha da Escola de Belas-Artes ou da Escola Superior de Teatro tinha o apoio da escola, conheciam os críticos que escreviam no Expresso, não havia nenhuma casualidade. Havia sim um reconhecimento ao mérito e ao trabalho, mas quer dizer, vinham da escola. Apesar de trabalharem em rutura com a escola tinham essa referência.

Vocês queriam criar uma alternativa?

Não, a nossa questão não foi essa, quer dizer podes chamar alternativa, mas a questão é que nós não queríamos estar nessa dependência. Até porque a maioria das pessoas, no meu caso eu estudei belas artes e um ano de filosofia da Universidade de Madrid, mas aqui não me deixaram entrar nas Belas-Artes por dois anos. Não me aceitaram, o diretor da escola, o Lima de Carvalho não me aceitou, porque o meu grupo de teatro fez lá performances, duas, e ele, que nem sequer viu as performances, assumiu que éramos um grupo de destabilização da própria escola, e por isso não me deixou entrar. Eu pedi transferência da escola de Barcelona para aqui e ele disse que não haviam vagas. E na segunda vez fui com uma pintora reconhecida portuguesa, que me deu referências, mas ele continuou sem aceitar porque achava que eu ia destabilizar a escola. Para mim “ok se a tua escola existe para não ser destabilizada por putos”, quer dizer era um puto na altura, tinha 21 anos, e ele não me queria ali, e isso marcou-me imenso na altura. Isto fez-me perceber que eu tinha que me mexer por minha conta, porque se estava a viver na “parvónia”, era um panorama atrasado. Por outro lado, com o assalto ao poder das

instituições culturais, que acontece no início anos 90, quando estamos num momento de força, quando tens 20 anos tens uma frescura e um despojamento, e no fundo percebemos que as nossas asas iam ser absolutamente cortadas se fizéssemos o “by the book”. No fundo o momento da clarividência é perceber que quem estava no poder não nos iam apoiar. Nós vimos logo isso, na Lisboa de 94, havia o projeto 7ª colina e nem nos apoiaram com o *mailling*, nós pedimos apoio e eles disseram que não porque não tinham mais budget.

Como é que vocês eram financiados?

Nós não éramos financiados por ninguém, éramos financiados por nós próprios, não havia financiamento. O Clube Português de Artes e Ideias deu-nos um apoio, pagaram o *mailling*. Por isso é que eu acho que fui à Bienal de Veneza pelo Jorge Barreto Xavier, porque no fundo ele conhecia perfeitamente o meu percurso. Na altura o que existia como associação - porque claro o Teatro da Graça é o teatro, pode ser juridicamente uma associação ou não - mas nós somos a Galeria Zé dos Bois, apesar de se chamar Galeria é uma associação, tem uma missão clara, sabe porque é que é uma associação, não é porque dê jeito para a contabilidade, é uma associação porque aquilo que faz não quer repartir, o benefício no final do ano não é para repartir, e o que faz quer fazer com uma missão publica. Também podes perguntar se vendemos ou deixamos de vender. O nosso problema não é vender, nós precisamos de vender para poder suportar as atividades. Mas à frente não está o vender, o vender está lá para a trás.

Não tem nada a ver com uma galeria comercial?

Não, até porque numa galeria comercial, o intuito cultural é criar enfoques sobre uma série de objetos que “diz que alguém convidou alguém para escrever que diz que” ou que vem do contexto internacional em que que toda a gente “diz que”. O foco de uma galeria comercial é apresentar bem, ter pessoas que tem poder aquisitivo, vender e comprar, fazer com que a galeria subsista e promover o trabalho do artista internacional e nacionalmente, mas através de uma plataforma de compra e venda de objetos. Quando o nosso trabalho não tem nada a ver com isso, há um trabalho anterior a essa apresentação, que depois podemos falar, mas que a partir do momento da apresentação é defender o espaço artístico, cultural ou reflexivo, que aquela apresentação promove. Agora, se aquela

apresentação custa 50 000 euros, nós vamos tentar arranjar esse dinheiro para continuar a fazer outras apresentações. Não queremos que seja um buraco, e nem sequer fazemos um grande esforço para com que isso aconteça. Por isso é que a ZDB tem uma profusão de atividades completamente louca. A minha mãe, por exemplo não vinha à ZDB, mas quando eu falo com ela, de três em três meses ela diz “bem vocês continuam a bombar”. O que eu tenho ouvido mais nos meus últimos 20 anos é “bem vocês continuam a não sei quê” ou “já vejo que vocês estão de boa saúde”. Porque isso fez com que essa movimentação de pequenas economias fosse possível, no sentido de este crescimento ilusório que o capitalismo promove que é “para te manteres tens que estar sempre a crescer”. Quer dizer não é que a ZDB tenha crescido, é que tudo mudou e nós acompanhámos as mudanças, também no sentido económico, das representações, e simbólicas por aí fora. Porque se em 1990 nós fomos considerados uma associação, uma galeria, que era geracional, porque se depois do 1º ano começamos a trabalhar com os *Autores em Movimento* e os tipos que estavam ligados às Belas-Artes, porque havia uma vontade de conhecimento. As pessoas que ficaram esses tais produtores e programadores, curadores, tinham essa vontade de conhecimento no sentido da criação artística, eles não faziam isso por serem autodidatas, ou porque socialmente lhes dava algum prestígio, mas era porque estavam a crescer intelectualmente. E isso foi uma das razões, que levou a que também tenham desaparecido.

O *challenge* foi colmatado de diferente maneira em vários períodos e processos, por exemplo quando houve as residências internacionais, ou quando fomos à Trienal de Luanda, quando fizemos a *Abissologia* com o João Maria e o Pedro, quando o Alexandre fez a *Viagem ao Meio*, ou com o *Lua Cão* agora que ainda é mais ambicioso. Mais ou menos como a *Abissologia*, mas a *Abissologia* deu que eu fosse convidado, como Natxo da ZDB, para a Bienal de Veneza, e que o João Maria e o Pedro viessem agarrados a isso também. Isto porque a ZDB tinha feito possível uma exposição de dois mil metros quadrados que tinha dado que falar, que tinha sido uma fantástica exposição que na verdade nem as instituições conseguem fazer porque têm outro tipo de enquadramentos. Por exemplo, a *Lua Cão*, nenhuma instituição se mete a fazer aquilo, por causa dos custos, óbvio, por causa da manutenção tecnológica, mas também porque não o fariam fora das portas da sua instituição, porque achariam que isso não faz sentido e que iam perder qualquer coisa. A ZDB privilegia o momento e a apresentação artística ao facto de ser no edifício da ZDB. Tenta capitalizar isso fazendo por exemplo a inauguração aqui na ZDB para as pessoas saberem, mas as pessoas que eventualmente foram ver, o público

generalizado que não vai ver exposições que por acaso foi ver, lá sabem eles se aquilo eram a ZDB. Eu apanhei lá estrangeiros que achavam que aquele espaço era a ZDB.

E o Festival Atlântico, um outro projeto ambicioso, foi também um grande marco para a ZDB?

O *Festival Atlântico* teve uma primeira edição 0 fora da ZDB, em 95, e chamava-se *Festival Atlântico: Arte, Performance e Tecnologia*. O nome era completamente para fazer *sponsoring*. Fui eu que levantei economicamente aquilo, e quando bates a uma porta e dizes esse nome é um nome super *clean* ao contrário de “Galeria Zé dos Bois”. As pessoas riem-se, dá chalaça, não é assim tão transparente. E *Festival Atlântico* é.

Mas havia uma rede de contactos que eu possuía através de um tipo que me ajudou muito na altura, o Marcel.lí Antúnez, que fundou os *La Fura dels Baus*, e que foi um dos grandes motores, sobretudo dos dois primeiros espetáculos do *Festival Atlântico*, que do meu ponto de vista foram os melhores, e que tentavam radicar o seu trabalho. O primeiro nas ações, no levantamento das artes performativas, tanto das artes visuais, como do teatro, como do teatro oriental, como uma catarse, como os gregos... No fundo mapeavam o que tinham sido as artes performativas, com uma grande incidência no século 20, a partir do dadaísmo, Allan Krapow, e por aí fora. E fizeram uma serie de ações. E depois um segundo espetáculo em que havia vários grupos de ações e eram como se fosse dois tipos de bandos em confronto. Gostei imenso desse tipo de abordagem na altura, no teatro, eu tinha feito teatro. Às artes visuais sempre estive ligado no sentido em que quando me levaram a ver uma exposição do Goya em Barcelona quando eu tinha 10 anos foi uma coisa que me marcou imenso. E tinha a sorte porque a minha mãe morava em Portugal, mas ia visitar-me a Barcelona e quando ia lá levava-me sempre a destinos culturais, desde Barcelona romana, exposições, pronto um consumo cultural absoluto. E então quando o *La Fura dels Baus* faz o primeiro festival internacional, eu vou lá com a Paula Cunha e Rosa, éramos umas das 15 ou 20 pessoas que estavam lá, e ficámos durante uma semana, em regime intensivo. Aí conheço o Marce.lí Antúnez que estava de saída, ia começar a fazer espetáculos a solo, ligados à tecnologia. E a partir daí crio uma relação com ele, uma amizade. Para além disso, nesse momento Barcelona teve nos anos 90 um *Boom* da tecnologia aplicada à arte. E por isso houve essa ligação.

A arte e a tecnologia é algo que sempre te interessou? Tal como o vídeo?

Quando falo em arte e tecnologia falo mesmo em plataformas digitais, robótica, extensões do corpo, tem a ver com tecnologia pura e dura, quem mete essas coisas a andar. O Marce.lí, como é latino, mas também teve acesso a isso e era uma coisa que lhe interessava, fez um espetáculo, cujo nome não me recordo, no qual havia um tipo que tinha uma série de, como se fosse uma espécie de carapaça exterior e tu com o Macintosh, na altura pequeníssimo, clicavas com o rato e articulavas e ele mexia o corpo. Isto estava exposto no primeiro Atlântico, na Mãe de Água. Fizemos também no Museu de História Natural, na altura o César Godinho abriu-me a porta do Museu de História Natural, e fizemos uma performance de uma companhia de Los Angeles que tinha uma prática muito sado masoquista, mas tinham uma particularidade, é que toda a companhia tinha Sida, e faziam-se alguns cortes e incisões com sangue durante a performance, que penduravam por cima do público. Havia isso, mas também havia um grupo dos Balcões de teatro, assim mais contemporâneo, de movimento, eram uma programação que de alguma maneira apresentava em diversas linguagens em diversas plataformas, diversas discussões, novas coisas que estavam a acontecer. Houve na altura também um workshop com um casa que fez uma peça, não me lembro exatamente, em que estamos uma sala e nessa sala há uma câmara e quando entras nessa sala, entras na câmara, e entras em *delay*, não me lembro muito bem, mas era como se fosse uma relação entre tempo, espaço e experiência. Estes dois tipos fizeram na altura um workshop com as Belas-Artes, porque também houve sempre esta questão de fazer parcerias.

Foi algo muito inovador para Lisboa, trazer algo assim internacional?

Sim, porque na altura Lisboa era uma cidade muito pacata, eu vinha de Barcelona, eu cresci no meio de uma cena cultural muito intensa, do género a cultura é a nação a nação é a cultura. A Catalunha afirma-se como um estado de cultura, arquitetura, design, artes visuais. O Picasso, o Miró, o Dalí fazem parte do teu pequeno-almoço. Ninguém tem que fazer um esforço para ver isso. A poesia visual aparecia na televisão, por isso para mim é natural, era uma coisa que me atraía que fazia sentido estar envolvido nisso.

E no festival Atlântico já começaste a trabalhar como curador?

Eu não me chamei nunca curador, era programador.

E quando é que te começaste a interessar pela curadoria?

Eu fui afinando, a partir da programação. Hoje em dia, o programador está acima do curador. Hoje em dia é preciso nomear as coisas e quando pegas numa ficha técnica vês: a curadoria é a pessoa que tratou de uma tarefa específica, a programação é a pessoa que programou genericamente toda a instituição, e que pode ou não acompanhar a curadoria. A curadoria é a montagem discursiva, no caso de uma exposição, da exposição, estás a conduzir o espectador por um espaço, e como é que tu queres que ele apreenda o que está a ver, e se queres falar de algumas coisas em detrimento de outras.

E no teu caso?

Eu misturo abusivamente a curadoria com a programação. A mim a curadoria interessa-me absolutamente até como uma experiência quase religiosa. Uma pessoa que se dispõe a ver uma exposição é o mesmo que uma pessoa que se dispõe a ir a uma igreja, no sentido que em quem vai a uma igreja vai falar com Deus e na exposição vai transcender. Eu acredito em arte e transcendência. Uma arte que não me transcende não chamo arte, chamo cultura. Como é que se diferencia a arte da cultura? Algumas regras tens que impor e realmente para mim a transcendência é uma delas. Tem que haver qualquer coisa ali que te transcende, que é para além do bonito e do belo e do monstruoso.

É essa experiência que procuras transmitir?

Não, quer dizer, eu estou-te a dizer o que eu procuro quando vou ver, mas quando estou a montar não penso na transcendência. O que eu penso na montagem é o que é se quer falar. Porque o curador acompanha o artista, não é o artista que acompanha o curador. No meu ponto de vista, há curadores que são as vedetas, eles é que apanham uma peça daqui e outra peça dali. No *Atlântico* eu fiz isso, no *Atlântico de 99* no mínimo eram para aí 25 artistas internacionais, todos eles impossíveis de eu voltar a trazer aqui. Metemos um camião TIR a andar pela Europa a recolher durante 1 mês. E aí sim, foi uma

espécie de mostrar uma série de trabalhos que selecionei e que depois encaixei da melhor forma possível. Nem sequer era uma exposição como as que vemos hoje, em que se passa de uma peça para a outra e há uma espécie de pensamento que faz com que as coisas tenham uma consecução. Aquilo na altura era uma espécie de peças que se completavam umas às outras no seu todo, e não na sequência de peças. Até porque a exposição foi montada em espaços não preparados para exposições, vários espaços e prédios do chiado que estavam abandonados. Uma das características que acompanhou a ZDB deste o início, até agora, até à *Lua Cão*, foi que abrimos muitos espaços que estavam fechados e que devolvemos à cidade com propostas culturais de máxima qualidade. Porque esse esforço que foi feito, foi para essas coisas que considerámos que tinham possibilidade de acrescentar qualquer coisa, como o workshop que fizemos dos *La Fura dels Baus* em 97, no espaço onde hoje em dia é o atelier da Joana Vasconcelos, em Alcântara. Onde está a LX Factory, ao lado, havia uns armazéns que também abrimos, a Ler Devagar aqui no Chiado, que era uma fábrica. A Capital dos Artistas Unidos fomos nós que abrimos, estava fechada. Fomos pedindo licença para ocupar espaços porque isso trazia uma dinâmica, uma expectativa, do núcleo social que depois ia acompanhar esse tipo de propostas, porque se fazes um festival e tudo o que giras à volta tem qualquer coisa de novidade, e cria-se uma bolsa de pessoas que vão seguir a proposta cultural, e que fazem parte e que dinamizam esse espaço, e nesse sentido é cultural e não artístico. Artístico é quando há a pretensão de alguém de fixar um objeto, uma pintura, o que quer que seja, para as pessoas o olharem para além de uma caneta, um olhar diferenciado. Quando falámos de ir a uma exposição, da questão da catarse, é a mesma coisa, as pessoas vão com uma atenção especial, por isso é que as exposições têm tão pouco público, porque tu não vais comer um gelado, tu podes comer um gelado enquanto estás a ver uma exposição, mas comer um gelado não é o que vais lá fazer.

Não é uma coisa leve e de entretenimento?

Não é, à priori. Pode ser, se estivermos muito habituados é igual e nem sentes a diferença, mas vais com outro olhar, vais tentar ver aquilo que não te é dado a ver. Tens uma folha de sala e aquilo que queres não é perceber a folha de sala. Tu queres, percebendo a folha de sala, ver o que é que como entidade autónoma consegues tirar dali, mais do que está à vista, esse é que é o jogo de ver uma exposição. Uma das grandes

coisas de ver arte é perceber o que estás a ver, mas o que é que esse diálogo te acrescenta à tua maneira de ver.

Quando estás a comissariar uma exposição não te preocupas tanto em delinear tudo para as pessoas, queres que elas descubram por elas mesmas e que pensem?

Por exemplo esta exposição que está agora patente na ZDB, do João Simões, que são 3 nozes em 5 salas, já percebi que é uma exposição que precisa de muleta. Mas a *Lua Cão* também, por isso é que existe o projecionista. Houve uma altura quando caímos na real a pensar, “mas quem é que mete isto tudo a andar?”. E eu disse que termos o projecionista era ótimo porque tínhamos uma intervenção humana, performativa, em que há alguém que controla o público que entra, e que faz uma viagem assistida, acho isso incrível, acho isso um luxo. E o João Maria dizia que podíamos mecanizar tudo, mas mecanizar é outra coisa, fica uma coisa de robot, quando o trabalho dele tem a ver com o humano para além de humano, e não de humano para máquina. Não fazia sentido nenhum que assim fosse, que fosse tudo mecanizado. O outro dá muito trabalho, mas a experiência é uma outra.

Tu tens um método próprio de fazer curadoria, como é que o descobriste?

Eu acho que tenho uma maneira diferenciada de pensar, e para mim a curadoria, está muito ligada ao trabalho do curador com o artista, no sentido do acompanhamento. E não no sentido do curador enquanto o pensador que apanha os nomes do momento e propõe um pensamento radicado na escrita para montar uma coisa visual. Eu funciono ao contrário, que é, identificar artistas que estão a trabalhar de forma completamente diversificada, - por exemplo não podes por o António Júlio Duarte, como é que ele pensa e como é que ele trabalha, com Alexandre estrela, que é o oposto - pessoas com as quais me identifico, em termos humanos e intelectuais, e na maneira de trabalharem, que considero que cresço ao lado deles e por quem tenho uma grande admiração. E depois, acompanhar esses processos, dar ferramentas, fornecer ferramentas, poder ou não discutir na base conceptual, produzir trabalhos e depois com esses trabalhos que são produzidos que seriam sempre idealmente o dobro ou mais do que aquilo que se vai expor, construir um discurso expositivo. Para mim não há esta coisa de resolver uma exposição com o material que há na mão, “ok temos 5 coisas para mostrar onde é que podemos por essas

coisas?”. Para mim isso não é trabalho. O que acontece é que há um à priori gigante antes disso e um posteriori gigante depois disso, isso é uma parte ínfima. Por exemplo há pessoas que consideram que escrever a folha de sala é uma coisa fundamental para defender um espaço curatorial. É obvio que eu não acho isso, acho que é importante por ser uma grande muleta, para quem vai ver, não para quem está a trabalhar.

O teu trabalho começa, portanto, antes da produção das peças?

Claro, eu trabalho com pessoas, eu tenho que ter uma apetência por esse trabalho. É um trabalho aprofundado a todos os níveis, mas assim a nível mais claro é tempo, a coisa mais preciosa que as coisas têm hoje em dia é tempo, se eu dedico o meu tempo a uma coisa é porque acredito nela se não acredito não o vou fazer, mas não quero que seja veja isto como uma espécie de funcionalismo.

Tu acabas por desenvolver uma linha de pensamento com os artistas e isso está presente nas peças?

O que os artistas gostam de mim é o espírito de liberdade total, e do fazer acontecer o impossível, isso é que eles gostam de mim. E o que eu gosto deles é a maneira de eles pensarem e de fazerem peças.

Achas que influencias essas peças? Achas que a tua forma de pensar vai ter influência nas peças que vão ser produzidas?

Nem tanto, não tenho essa pretensão. Espero que se aproveitem de algumas ferramentas que eu tenho, mas não tenho essa pretensão. Acho que é muito mais, os espaços, as viagens, o que a produção proporciona, isso sim, muda a característica do trabalho, mas disso não há dúvida nenhuma. Os meios de produção acabam por influenciar o resultado visual do trabalho. Agora se a minha parte intelectual vai interferir em relação ao resultado poético isso é muito obscuro. Eles é que são artistas, eu me pretendo artista. Se eu agora estivesse com o Alexandre e fosse mais brilhante do que ele, para que é que eu ia querer o Alexandre? E isso não tem a ver com quem é que é mais inteligente, ou deixa de ser, ou quem é que conceptualmente pode ir mais longe, ou não.

Num trabalho de equipa o importante é todo o mundo perceber o que é que o outro está a fazer. Só que há determinadas coisas que uns são mais rápidos e melhores, e vice-versa.

O teu trabalho é então um trabalho de equipa, por isso é que quando foste convidado para a bienal de Veneza para comissariar o trabalho de um artista que não conhecias, recusaste? Porque não ia ser um trabalho de equipa se não conhecias o trabalho desse artista?

Claro que não, o que é que eu ia fazer com o trabalho da Joana Vasconcelos? Eu quero trabalhar com pessoas que eu conheço. Com pessoas que ao fim da noite, depois de um dia cansativo em que tivemos imensos problemas, vamos beber um copo de vinho e nem vamos falar de trabalho, independentemente de à tarde termos tido uma discussão dos diabos porque não estava a funcionar a parte do trabalho. Não quero trabalhar com pessoas que não conheço, não. Nisso sou muito egoísta, no sentido em que aprecio a minha vida e o meu tempo. Não estou com a minha filha, nem estou a trabalhar porque estou com os amigos, e em que todos gostamos do que estamos a fazer e em que há cumplicidades sérias para além da pequena discussão. Como deves imaginar, já tive muitos mal-entendidos e discussões de dinheiro, porque implica isso, implica muitas vezes que a ZDB tenha que disponibilizar verbas avultadas para poder trabalhar com os artistas, e depois os retornos. Na hora de lançar, de dar o dinheiro não há muita gente que se chegue á frente, mas na altura de receber o retorno há muitas mãos que chegam ali a dizer que também fizeram. E já se deram muitas discussões, mas faz parte. Os artistas sabem que eu sou tramado para os negócios, e quando dizem tramado para os negócios é porque sou chato e não largo o osso. Mas por outro lado sabem que levam o osso, se não, não diriam nada, não estava cá, diziam *tchau* não queremos trabalhar contigo.

As residências artísticas também foram uma parte importante da ZDB, acabaram por moldar a tua forma de fazer curadoria?

Sim, a questão é, programação cultural, fazer exposições, exposições coletivas, a minha geração, depois fazer umas exposições que eram individuais. O que acontece é que entre 94 e 2004 as instituições estabelecem-se. E quando chegam a 2004 começam a fazer exposições dos artistas que nós estamos a trabalhar nos anos 90. Como é que podemos marcar a diferença? Como é que podemos fazer uma coisa que as instituições não são

capazes de fazer? Porque se não, não faz sentido, para que é que eu vou fazer uma exposição do Rui Toscano, se Serralves pode fazer 10 vezes melhor a exposição do Rui Toscano? Porque tem mais meios, porque tem a galeria implicada, porque tem o artista implicado, tem uma máquina brutal para levar escolas, qual é o sentido? Não estou a competir com a maneira de uma instituição trabalhar, eu sou é complementar ou diferenciado. E percebemos que as primeiras viagens que são feitas, apesar de a ZDB ter feito intercâmbios com Belfast, São Francisco, houve ali umas movimentações de intercâmbios internacionais assim permanentes, as participações no ARCO, a revista Flirt, há muitas coisas que são feitas que junta muita gente de dentro para fora a de fora para dentro.

Há uma primeira residência que é feita com o Mattia Denise, que expôs aqui o ano passado, já expôs aqui umas quatro ou cinco vezes. Ele é francês, esteve fora, trabalha com o João Maria e com o Pedro, faz parte da casa. Estamos juntos poucas vezes, mas faz parte da casa, se ele precisar de alguma coisa a ZDB vai estar lá para ele e vice-versa. E já trabalhei com ele por várias ocasiões, mas nunca fizemos nenhuma viagem juntos.

O João Maria Gusmão e o Pedro Paiva também são artistas com quem tens trabalhado muito.

No trabalho do João Maria e do Pedro, eu identifiquei que eles trabalhavam sempre com fundos muito ligados a uma visualidade portuguesa, como a Serra da Estrela, tu vês nas fotografias e nos trabalhos deles uma identificação com a Península Ibérica assim de caras. Não obstante o trabalho que eles faziam, o que eles desenvolviam, em termos conceptuais e artísticos, era internacional, podia ter a Muralha da China por trás, podia ter o Vulcão do Titicaca, é igual. E uma maneira de podermos trabalhar juntos, e diferenciada até para eles, porque eles entre os dois conseguiam, imagina muitas vezes eu ia com eles à Serra da Estrela, fazia figuração, ia acompanhar os trabalhos, não tanto como produtor, mas como amigo. E houve um convite da Trienal de Luanda em 2004, à ZDB, para convidar uns artistas para podermos estar lá com algum apoio da Trienal e produzirmos trabalho. E essa foi a primeira viagem que fizemos em conjunto, em que produzimos uma hélice em bronze de 150 kg em Angola, produzimos também umas peças em alumínio, filmámos em 16 mm, da Namíbia trouxemos um osso de baleia, filmamos umas peças. Quando voltámos de Angola tínhamos 20 peças, e tivemos 15 dias lá. Peças

físicas, esculturas, filmes, fotografia, e quando vimos o resultado percebemos que aquilo resultava muito bem.

E logo a seguir fizemos outra viagem, assim que voltámos da Trienal de Luanda planeámos logo fazer mais 2 viagens e angariámos financiamento, um financiamento alargado para podermos andar a trabalhar durante 2 a 3 anos. Então fomos depois à Patagónia, fomos ao Chile, ao Brasil, onde estivemos no Inhotim, na Argentina, lá ao sul de tudo, à terra do fogo, tivemos em Marrocos, e é isso. Mas foi a primeira experiência em que o pensamento e a maneira de trabalhar do João Maria e do Pedro se aplicava a lugares excêntricos, porque a ideia era essa. Era ir ao fim do mundo, mas não no sentido do fim do mundo, no sentido em que não estás aqui, não apanhas o carro, não vais à Serra da Estrela e estás lá um dia, ficas na pensão, voltas, chegas aqui no outro dia. Tens um espaço de tempo de qualidade, e estás só concentrado no trabalho. E os resultados foram muito bons. O resultado final foi a *Abissologia*, uma exposição que foi feita no Torreão Nascente na Cordoaria Nacional em 2008, foi uma exposição que teve muita repercussão. Entretanto eles iam apresentando os resultados destas viagens dentro das suas agendas que se iam compondo. Portanto nós começamos a trabalhar na primeira residência, em 2001, mas em 2000 na ZDB, eles fizeram uma exposição aqui de alunos das Belas Artes, no último ano, até 2009 Bienal de Veneza. Eu comecei a trabalhar com eles quando eles tinham 23, eu tinha 33, e acabei de trabalhar com eles quando eles tinham 32 e eu tinha 42.

E nessas viagens, qual é que era o teu papel?

Eu fazia produção, eu sempre acompanhei os trabalhos e os textos, no caso do João Maria e do Pedro. Se quiserem encontrar o curador como artista, sim, a primeira peça que eles fizeram em vídeo fizemos os três, mas eu não sou artista, um artista só tem que pensar em arte, eu tenho que pensar em imensas coisas, não sou artista. Não quero dizer que a minha atitude, aliás o João, o Alexandre, eles acham todos que eu sou artista, mas porquê? Eu sou artista no sentido como encaro a vida e como faço a coisa funcionar, tenho um potencial, um pensamento artístico, tenho. Sei fazer obras de arte e sei defendê-las, mas eu não sou artista. Um artista é um tipo que tem que fazer mil coisas destas, para ficar com um corpo de trabalho, que se aguenta no espaço e no tempo. Ele tem que fazer ali uma história qualquer, eu não tenho nenhuma preocupação em fazer história, nesse sentido, tenho no sentido de reconhecer aqueles que o fazem e que o fazem bem, dar-lhes

ferramentas, poder eventualmente discutir, porque para mim quando eu discuto com um artista não é para fazer com que o gajo vire o prego, é porque estou a aprender. É uma coisa egoísta, não é uma coisa de “já li mais livros do que tu, vamos aqui que eu vou-te ensinar”, sobretudo com artistas da minha geração que os reconheço como diferenciados entre os pares. Não trabalho com tipos que eu acho que são burros.

Mas quando dizes dar ferramentas, o que é que são essas ferramentas?

Ferramentas a todos os níveis, dinheiros, relações sociais rápidas, imagina estamos no meio das Amazonas e eu estou a jogar cartas com os índios em duas horas. Quando dizes ferramentas é tipo eles precisam de coisas para aplicar as suas ideias, e os contextos são gerados no momento em que estás a viajar. Há coisas muito marcadas, imagina, vamos com o Gabriel Abrantes e com o Daniel Smith, vamos às Cataratas de Iguaçu, e queremos filmar nas cataratas. As pessoas responsáveis dizem-nos que as últimas pessoas a filmar ali, foi um filme tipo o *Amazónia*, em que se pagava tudo por hora, não te safavas ali sem largar 10 ou 15 mil euros. Agora como é que isso se faz? No dia seguinte nós estávamos a filmar, acompanhados gratuitamente por onde quiséssemos. - Porque sabias ir buscar essas ferramentas - Porque inventámos lá uma história que eles eram estudantes e que eu era professor e que não nos faziam ir ali para não filmarmos nada. Na verdade, era uma coisa muito precária com uma câmara às costas. No caso desse filme, eu é que fiz a filmografia, porque os dois realizadores na altura decidiram que eram os dois atores. Há sempre coisas que mudam, um dos realizadores ficou doente, eu chamei a atenção para um ou dois cenários com pessoas metidas lá dentro, nomeadamente uma manifestação dos Sem Terra do Paraguai para fazer parte do filme. Eu sou um tipo livre.

Há uns artistas, como o João Maria e o Pedro que são mais fechados, que estamos a jantar e dizem “agora Natxo deixa-nos aqui porque estamos a discutir”, ficam lá à vontade e discutem. Depois vêm dizer “olha tivemos esta ideia vamos fazer isto aquilo e outro”. Se houver ali qualquer coisa a discutir discute-se, mas se não, não. A coisa não funciona assim de todo. Agora se tu proporcionas nova experiência de vida, um tipo inteligente aproveita e acumula isso como uma mais valia dentro da sua produção artística. Se eu e o Alexandre não tivéssemos estado numa casota ali na Lagoa das Sete Cidades, dos Albergaria, e se não tivéssemos passado pelo túnel do vulcão, a *Viagem ao Meio* não existia. Agora diz, “mas tu contribuíste para o pensamento estrutural da viagem ao meio”? Epá acho que não. - Mas contribuíste com essa experiência - com certeza,

contribuí com essa experiência e acompanhei o processo do início ao fim. Mas o trabalho é do Alexandre Estrela, não é do Alexandre Estrela e do Natxo Checa. Sim o Natxo Checa contribuiu como o caraças, sei lá, reuni os recursos e acompanhei o trabalho e tenho capacidade de o montar tecnicamente. Faço com que a coisa aconteça, mas eu espero que o artista me dê uma solução intelectual superior aquela que me vai passar a mim pela cabeça. Se não qual é que é o meu lugar?

Nessa exposição a vossa ligação foi imprescindível.

O Alexandre Estrela ria-se, porque é um tipo que não vai na tua conversa, não é uma pessoa que vai ter uma condescendência porque está a fazer um trabalho e o trabalho vai à vida, está-se completamente marimbando. É um tipo que fez um percurso por conta própria e sempre no atelier. A chalaça era os gajos vão arrancar os cabelos um ao outro, o Natxo todo maluco e o Alexandre um gajo do atelier. E depois o Alexandre não gosta de viajar, o Alexandre nunca tinha viajado. Essa fantasia de ir a um sítio fora do penico, nós fomos a Timor, não era uma coisa que lhe fazia muito sentido. Achas que gostam de viajar, que têm essa fantasia de ir a outras cidades a outros sítios, mas não era uma das características do Alexandre, e por acaso foi ao contrário. O Alexandre não só passou a gostar de viajar e começou a viajar, agora está na Tailândia, já esteve nas Filipinas. Como passou a considerar a prática do atelier uma coisa itinerante. No caso da *Viagem ao Meio*, não só fez uma exposição, como um dos trabalhos em que o filme como representação e o vídeo como matéria, que é uma espécie de pedra filosofal dentro do seu doutoramento foi feito neste contexto.

Dá resultados, se vais ver os trabalhos artísticos da exposição *Abisslogia*, os trabalhos feitos entre 2006 e 2008, são trabalhos que rodaram o mundo inteiro, altamente apreciados por muita gente e até o resultado em 2009 da Bienal de Veneza. Os artistas apresentam cartas, cartas, cartas, e há um período em que dizem: ok eles são bons. Eles foram bons e continuaram no seu trilho, não é? E a ZDB no fundo é uma incubadora. Quando falas nos Filho Único, eu ontem achei piada quando estava a ler a entrevista deles, nomeiam 15 vezes a ZDB. Os Filho Único no fundo saíram da ZDB porque perceberam que tinham criado uma comunidade de artistas internacionais e que podiam viver disso e disseram *tchau tchau ZDB*, e saíram, e fazem a mesma coisa que faziam na ZDB, mas criaram uma empresa ou uma associação muito mais focada nisso. Porque a ZDB também tem essa coisa, essa condição chata. Que é, como é uma estrutura multidisciplinar às vezes

eu tenho que resolver coisas da música, e a música tem que me ajudar a resolver coisas de uma exposição. Enquanto que se as áreas fossem completamente distantes e compartimentadas, isso não acontecia, éramos 3 estruturas com janelas fechadas, em que não havia trocas de opiniões. Ainda que esse fechamento possa existir há uma espécie de, por parte da direção, de não querer que isso aconteça.

Achas que as áreas se contaminam?

Todos os músicos internacionais que vêm cá e que têm um pedigree e um cachet muito alto para a condição de um espaço independente, vêm cá também pelo facto de saberem que é um centro cultural independente. Estes Thurstoon Moore, Angel Olsen, o Rodrigo Amarante e outros que virão é porque sabem o que é que custa manter uma estrutura destas no sentido de marcar um paço e um tempo localmente. Têm noção que isto não é uma sala de concertos, sabem que é um centro cultural, que se faz um trabalho que tem reconhecimento dentro de outras áreas, como as artes visuais, que há um teatro, que há um serviço educativo, que fazem cinema no terraço, e é uma coisa ultra respeitável porque sabem o que isso custa e sabem o que isso representa. Até no próprio meio, e termos de liberdade dos próprios artistas e naquele meio de casa, aquela onda de casa dos artistas, a ZDB é a casa do artista. Não é a casa de uns *brookers* que vêm aqui, como se fosse tudo uma ficção para uns gajos comprarem. Não é isso, é o sítio que não só os vai acalantar a eles, mas que é uma comunidade inteira, que eles sabem que depende dessa atividade, dessa permanência e desse reconhecimento. Ao mesmo tempo que é uma coisa política. Se a ZDB é uma iniciativa de sociedade civil, se ela está de boa saúde é porque a sociedade civil está de boa saúde, se ela desaparece é porque a sociedade civil desaparece. Porque a ZDB não tem poços de petróleo, não tem quintas no Alentejo, não tem um banco por trás, pode ter uns apoios aqui e acolá, mas são as pessoas que fazem a ZDB. A faturação da ZDB, a economia da ZDB, a sua boa gestão, são pessoas normais que a fazem, não tem um poço sem fundo. Não é como “escorrega-se e aguenta-se sempre”, isto escorrega três vezes e vai á vida. Não só no sentido da gestão, mas no sentido da comunidade, essa comunidade é tolerante e apoia e sente-se em casa, a ZDB é um sítio que é feito para isso e corresponde a isso, e isso é que gere estas potencialidades fora da coisa.

Por isso é que quando dizem alternativo parece que é uma palavra muito perjurava. Porque eu fui ocupa, quando estava em Barcelona. Quando estava 2 meses lá 2 meses cá,

em Barcelona vivi naquelas casas ocupadas, em que ocupam para direito á habitação e isso é que é alternativo. Aplicar esse nome ao âmbito da cultura, à iniciativa civil, é absolutamente estúpido porque ele não é alternativo, é diferenciado, e é uma outra maneira de trabalhar. Quando estávamos a falar “porque essas residências?”, porque o resultado é diferenciado de uma exposição do João Maria Gusmão e Pedro Paiva em Serralves, é. Em Serralves, que para nos seria em Portugal um modelo de exposição de centro de arte contemporânea em que tudo é possível, em que vais mostrar o artista na sua máxima potência. No fundo o que dizes é, em vez de criticares esse modelo, que eu acho bem que ele exista, fazes um outro. E aqui é que se está a mostrar porque fazemos as residências, são relações que perduram no espaço e no tempo, porque faz uma balança e tenta não se imiscuir demasiado no sistema das artes. Porque nenhum dos artistas com quem trabalho tenho exclusividade alguma, eu trabalho por projeto. E dentro desse projeto tento que haja um *coming back* no financiamento para poder continuar a trabalhar com esses artistas. A ZDB tem algumas peças de algumas coisas que produziu e a gestão dessas peças, ainda que seja de boca, é feita com eles. Por exemplo agora, com Alexandre vai ter que entrar uma peça, com o João Maria Gusmão e o Pedro Paiva também, e eu vou decidir isso com eles, não vou dizer “olha de ti quero esta, e de ti quero aquela”, não. Porque este legado e património pelo qual a ZDB é responsável enquanto entidade que tem uma pequena coleção é gerida com esses artistas. Não faz sentido assim não ser. Porque é para defesa do território deles, imagina alguém diz “é uma peça muito cara” sim, mas uma peça é muito cara no sentido do mercado, mas depois para quem a compra não é assim tão cara. Não vale nada. Não vais vender uma peça, um património que tens para defesa do território porque ninguém sequer estaria interessando à priori.

Um dos objetivos de criar esse património é que esses artistas fiquem inscritos na história na arte contemporânea?

A verdade é que tentamos trabalhar para que se ponha os olhos nesses artistas, não trabalhamos para que se ponham os olhos noutros artistas. Nós acreditamos nos artistas que apresentamos, de caras. Isto tem sido assim. Agora o que acontece é que como o sistema das artes teve umas mudanças nos últimos anos, até no último. Por exemplo tu podes dizer agora o Wandschneider saiu da Culturgest, entrou outra pessoa, o João Fernandes saiu de Serralves, entrou a Cotter que agora vai embora que estava com uma outra agenda internacional, o CCB estava o Lapa que não conseguiu fazer aquilo que

queria, e agora está uma outra pessoa que é a Rita Logares que faz parte da fundação do CCB e cuja estratégia nem sequer sabemos, que vai ter que refazer, eles estão ali a gerir uma coleção que é do Berardo. Como é que podes operar dentro destas mudanças e como é que podes fazer valer os artistas que achas que têm pernas para andar? Há jogadas que são muito mais implicadas que outras, sei lá, com o Gonçalo Pena nunca tive a viajar, está bem, mas é o meu vizinho de cima, já lhe arranjei uma casa para estar próximo de mim, teve aqui com atelier durante 10 anos, acompanhou-me nas 6 residências que fiz com os 15 artistas que são residências de 3 meses. Fiz uma exposição nos 2 andares da ZDB, em que ele punha 15 telas e eu punha 15 artefactos e discutíamos quais é que eram as temáticas. Ele pintou sobre determinadas discussões e temáticas que falamos, mas depois pintou o que lhe apeteceu. E há artistas que sabem muito bem o que estão a desenvolver e qualquer coisa que tu digas não vai entrar nem sair, mas também não vais dizer porque já estás a perceber para onde é aquilo vai, e há outros em que podes interferir de uma outra maneira. Se a arte não fosse feita por humanos era possível estabelecer uma metodologia que se aplicava a todos por igual. O que acontece é que a arte é feita por humanos, humanos que ainda por cima são singulares com maneiras de pensar absolutamente diferenciadas, não queremos que pensem de formas iguais, e cujos resultados são completamente diferentes. Para uns é escultura, outros é material apanhado do lixo, outros é bronze, outros é pintura...

Consideras que os artistas com quem tu trabalhas são todos diferentes? Ou procuras que eles tenham traços em comum?

Se me estás a perguntar se a estética que eles professam é a mesma? Não. É super cansativo, pelo menos para mim, estar a trabalhar com pessoas quem têm soluções formais muito parecidas. Não quero.

E há alguma prática artística que te interesse mais? Por exemplo o João Maria e o Pedro, o Alexandre, trabalham o vídeo, depois também estiveste com o Gabriel Abrantes a fazer cinema. É algo que te interesse particularmente?

Não, eu gosto imenso de imagem em movimento, mas não posso dizer que tenha uma prática artística que goste mais do que de outra. Até porque eu estudei pintura, e sempre gostei imenso de pintura. Sou um clássico basicamente. Mas tive alguma

difficuldade, por exemplo, a entrar na fotografia, porque como média levanta uma série de questões que são complicadas, está sempre a trabalhar no âmbito de representação, muito ligada ao real, e a fotografia e a imagem estão completamente massacradas, e tive alguns problemas, mas agora já me habituei. Mas de resto, não, porque a minha ligação com a visualidade tem a ver com a produção de pensamento, portanto é-me igual, ponho ao mesmo nível.

E também pões ao mesmo nível o trabalho que desenvolveste com o Gabriel, que era mais na área do cinema, com o trabalho que desenvolves com artistas plásticos.

Mas o trabalho do Gabriel é cinema de arte, não é cinema comercial, apesar de ele querer furar com o cinema de arte, e usar certas metodologias do cinema de arte, é dentro dessa questão do tipo de trabalho que ele faz. Ele está “ok faço cinema de arte, mas quero utilizar as metodologias do cinema comercial para ver se consigo fazer cinema comercial”. Está bem, mas tu sabes que o tipo de temática, pensamentos e coisas que te está a mostrar não são desse circuito massivo. Não quer dizer que o Pasolini possa ser visto por muita gente, não é cinema comercial. Para mim tudo é comerciável, tudo tem esse potencial, mas há coisas que não são feitas para isso e são essas precisamente que eu gosto mais, porque elas não são feitas nessa medida, depois podem ser ou perdurarem dentro desse campo. É a mesma que que dizer “ok nós promovemos arte e arte e cultura, mas não estamos preocupados em vender ou não”, claro que não, pensamos que era fixe ter o dinheiro de volta. É absolutamente a mesma coisa, estes artistas com quem eu trabalho não estão minimamente preocupados com a jogada económica, o que é incrível.

É arte para produzir pensamento?

-É, pensamento, transcendência.

Tu pensas o mundo através da arte ou a arte através do mundo?

Eu acho que pensava o mundo através da arte quando tinha 20 anos, e agora acho que penso a arte através do mundo. O sistema das artes a mim, quer dizer, tudo o que é sistema gosto de dominar e saber as suas maneiras, mas eu não sou um tipo de sistemas, número um, depois, quando te comentei que o João Maria, o Alexandre, o Pedro, dizem

que a minha maneira de pensar é artística, é pela forma como levo a minha vida, como me implico nos projetos, e até como penso face ao mundo. Há pessoas que podem ter problemas com a espontaneidade, a irracionalidade, como é que diria, tu tens que provocar o erro, e deixar com que as coisas cintilem e haja vibrações, mas no meu caso elas acontecem. Não tenho que procurar o lado oculto das coisas porque ele está lá, e tem a ver com a maneira como te aproprias do teu trabalho, como te relacionas com o trabalho e com o mundo, tem a ver com isso. Se erradicasse todo o meu trabalho numa espécie de metodologia infalível, aí talvez poderia ter algum problema em dizer, isto está muito duro, está muito preso.

Mas houve lá como é que a ZDB passados 23 anos ainda há pessoas que dizem “independente e não sei o quê”? É porque é um sítio muito fresco, apesar de agora por exemplo estar muita gente a trabalhar, e é um dinossauro, uma coisa muita grande, muita gente, muitas regras, e ainda assim o trabalho imagina, eu tenho várias coisas agendadas. Com o Blaufuks tenho que ir a um sítio, com o Jorge Queirós gostava de ir a outro sítio, com o António Poppe tenho que ir a outro sítio, o André Príncipe gostava que eu fosse com ele a outro sítio, sei lá. O que te quero dizer é que não são coisas planeadas, com o Blaufuks foi decidido 3 dias antes. O André Príncipe gostava de ir à Namíbia fotografar os animais numa época do ano que é quando começa a chover depois das secas. Se tudo correr bem algum dia iremos fazer isso, mas se formos fazer isso, não vamos ficar 2 anos a preparar esse projeto, vamos ficar um mês. Quero que a coisa seja rápida e que faça parte desse entusiasmo, se não queimas absolutamente esse espírito.

E esta tua forma de fazer curadoria não foi pensada? Foi surgindo naturalmente?

Há várias maneiras de poder criar uma espécie de pessoa, mulher ou homem satisfeito. Uma é a pensar os canais e as ferramentas que te são dadas: vais para a universidade, tiras um curso, depois tiras um mestrado, depois vais para ali, e a vida acontece assim. E a outra é esforçar a experiência. O que eu aprendi, eu sou um tipo *homorudimentaris*, a filosofia que eu li foi por conta própria, o que eu filmei foi por conta própria, eu fiz-me a mim próprio nas técnicas e sabedoria consoante as necessidades que se iam apresentado. Eu tenho uma ansiedade natural de conhecimento e de práticas. Conhecimento no sentido de saber e que a prática faça parte também desse conhecimento, e isso é que me moldou não foi o contrário. Não pensei que queria estudar antropologia, foi por causa de certa e determinada coisa que ia parar à antropologia, ou a leituras

esotéricas, ou a filosofia, ou a filosofia experimental, ou a lógica, o que quer que seja. É uma maneira diferente de funcionar. Não estabeleci a priori o que é que iriam ser as temáticas que eu ia dominar, de todo. Foi uma coisa que se fui construindo em torno das necessidades, e das discussões e dos debates. Não faz sentido estar com os artistas, eles falarem de determinadas coisas e tu não sabes. Não sabes então vai para casa e aprende, basicamente é isso. O que é a contra corrente das curadorias em voga. A cena do antropoceno e não sei quê, faz parte, no fundo é o que a Margarida Mendes representa, estar contra o *fraking*, ecologia, faz parte. São os pensamentos vigentes, as modas vigentes do pensamento.

Eu quando fiz o Festival Atlântico, por acaso não falei disso, mas o Marcel.í, tinha havido uma cena em Londres sobre *body and technolgy* e o primeiro Festival Atlântico trouxe algumas dessas pessoas. E depois no de 97, na segunda edição umas outras pessoas, portanto eu não estava a trabalhar a olhar para o meu umbigo e a trabalhar à toa, eu tinha um gajo que fazia parte do circuito internacional de arte e performance dentro da tecnologia, que era o Marcel.í, que me dizia o que se passava. Se eu me tivesse moldado em função do pensamento próprio só a olhar para mim não fazia sentido, para mim não fazia sentido, até porque muito daquilo que é a ZDB e tenho absolutamente noção, foi moldado em função da minha forma de estar, mas depois as pessoas tomam autonomia. Por aqui passou muita gente, e as pessoas fazem outras coisas depois, mas na verdade isto também tem a ver com a coisa de que te falei dos Ratos do Metropolitano, era um coletivo. Agora ficou foi altamente profissionalizado, mas essa profissionalização não foi em detrimento da liberdade. Quem ficou mais preso aqui fomos nós, não foram os artistas. Quem ficou mais entalado com estas profissionalização fomos nós, os produtores por assim dizes, os programadores, os curadores por aí fora. Podia-se inventar uma curadoria cheia de *name dropping* e de pensamento atual, mas ela não corresponde ao trabalho que eu desenvolvi ao longo dos anos, a característica é essa outra, é haver um reconhecimento sério do trabalho do artista, dessas coisas que no fundo são clássicas e modernas, transcendência, esse tipo de coisas são palavras antigas, não são novas.

Ou também no caso do Alexandre Estrela, em que se exploram determinadas questões do saber próprio das artes visuais, e que é uma produção de conhecimento endogâmico, mas é. Quando pensas na imagem em movimento concreta, é muito pertinente, ele pensa nisso, explica o que é, é obvio, é uma coisa que me interessa e que me diz respeito. Também depois de estar tantos anos a trabalhar nesta área é possível encontrar calor numa exposição como o do João Simões, eu consigo ver o potencial

daquela exposição. Não preciso de exposições completamente cheias de material, rebuscadas. Até é fresco, até é novo ter uma exposição que tem 3 nozes e que de alguma maneira levanta um discurso em torno disso. No fundo é quase como se tivesses um baralho de cartas e ele ensina-te, não a jogar poker mas um pequeno jogo, dando-te a entender que há um potencial gigante dentro daquele baralho cartas, e dentro daquele jogo que fez com 3 cartas, é isso que ele ali está a falar. O sistema das artes que está cheio de tontaria, muito colado à pequena economia, à venda de peças, à transição. Ou quando vais ver uma exposição está cheia de peças muito solitas. Isto é o oposto disso tudo, e isso é porreiro, e consigo integrar isso dentro da programação de uma instituição que se quer independente e diferenciada nos conteúdos que apresenta.

Este ano o que aconteceu foi integrar uma exposição do Nuno Faria e convidar o João Laia. O Bruno também entrou este ano porque a maneira de eu perceber como é que os outros trabalham, agora que passaram estes anos todos, é convidá-los para a minha casa e ver como é que eles trabalham. Para mim é muito simples, porque para já eles não estão em casa, e depois não me vão convidar, já percebi. Portugal é muito pequenininho e a partir do momento em que perceberam que a ZDB tinha pernas para andar não me vão convidar só por piada. Eu não sou um tipo independente, não me vão convidar para a Culturgest daqui a um ano, nem para Serralves daqui a 10, acontecerá, mas não já, porque eu tenho a minha casa, e vou ter que trabalhar aqui o resto da vida porque é assim que a coisa está, e a maneira de poder ver como os outros trabalham é convidar.

Esse é o teu plano para o futuro, convidar pessoas?

Epá que elas vão passando. Não quero que matem uma linha de proposta, ou curatorial, ou quer que seja. Para já sei quem convido, e depois em ambos os casos tanto no caso do João Laia com o Diogo Evangelista, como no caso do Nuno Faria e do Otelio M.F., sabia exatamente que as coisas estavam ligadas. No caso do João Laia foi no contexto do BOCA, e quando o diretor do BOCA me disse que tinham uma exposição que gostavam de apresentar, que eram uns vídeos que tinham apresentado na Rússia numa sala de concertos, eu disse: “desculpa mas não aceito aqui uma apresentação de um curador com 35 anos, com umas cenas projetadas na parede, vê lá se não querem fazer uma outra exposição”. E na altura disse o Diogo, nomeei o Pedro Barateiro, porque são artistas que já tiveram aqui em residência e que eu conheço o trabalho. Todas as exposições que o Diogo fez telefonou-me e eu fui ver. Eu e o Diogo até já tínhamos

combinado ir a Marrocos. Mas eu acho que era importante apresentar esta exposição porque o Diogo e o João Laia têm tido uma cumplicidade ao longo dos últimos 3 anos, sempre que o João Laia faz uma exposição fora tem convidado o Diogo, por isso há ali uma relação que me interessa. Tal como o Nuno e o Otelo. E a exposição do Otelo eu podia ter dito que era eu que a fazia, mas a mim interessava-me ver como é que o Nuno trabalhava, até porque houve uma altura quando eu estava a trabalhar com o João Maria e o Pedro, que o João Fernandes convidou o Nuno a fazer a exposição do João Maria e do Pedro, não o Nuno estava responsável pelas exposições de Serralves fora de porras e convidou-os a fazer uma exposição nas minas de sal. E eu conhecia o trabalho dele, ele também já tinha escrito um texto para um livro que a ZDB publicou. Ele pensa bem. A maneira como ele constrói as exposições para mim é uma maneira muito clássica, mas isso é uma opinião. No caso do João Laia não é um problema de ser clássico, mas eu não teria feito aquela exposição, estava muito anos 90, tinhas que olhar peça a peça, e quando olhas peça a peça num espaço seguido, é difícil manter um discurso uno e forte em relação aquilo que queres falar, mas isso é normal.

Mas sim acho que é bom convidar pessoas exteriores. Quando convidei o Bruno só conhecia as exposições dele, não foi planeado de todo, eu precisava de alguém e via no Bruno a probabilidade de alguém que se poderia adaptar aqui, e a probabilidade de alguém se adaptar a um espaço como este é mínima. Mas eu quero que as pessoas se sintam bem, e o Bruno adaptou-se muito rápido. Ele deu uma volta antes, viu o que é que podia fazer e operar no âmbito da curadoria, e decidiu aplicar isso num espaço não convencional. A ZDB é muito diferente de um espaço institucional porque aqui tu é que estabelece as tuas prioridades, tu podes cortar-te ou chegar à frente, agora o chegar à frente, quem beneficia disso és tu, vais-te cansar mais, mas quem beneficia disso és tu não é mais ninguém. Mas vejo isso como uma aprendizagem.

O problema aqui é o que é que é a curadoria? No meu caso é poder discutir com o artista primeiro o que é que o artista está a fazer, e identificar não só o que é que ele faz, mas o potencial do crescimento. E dar as ferramentas, dar um livro é uma ferramenta, falar sobre determinadas coisas é uma ferramenta. Por exemplo o trabalho do Tiago Baptista, eu vou lá, regularmente, e ali falo à vontade, mesmo a falar de coisas técnicas de pintura, e depois ele faz o que lhe apetece, e eu digo o que me apetece. Mas porque são relações pessoais, ele também está ali à vontade para poder ouvir isto. No fundo essas relações, para mim, são muito importantes. O trabalho não muda com uma palavra, não muda com um mês de estar a acompanhar um artista, o que muda é, imagina os próprios

artistas, já sabendo que há uma ZDB, como o João e o Pedro, o Rigo, estão à vontade, quer seja pelo trabalho deles, pelo lado profissional das galerias, mas também porque sabem quem em Portugal têm um sítio que os pode representar muito bem como iguais. Aqui estamos todos como iguais e isso é muito importante, até para a autoestima. Não tenho dúvida alguma que isso cria diferença, no fundo somos uma comunidade.

Anexo 2

Entrevista a Tiago Baptista

7 de maio de 2018

Qual foi o teu primeiro contacto com a Galeria Zé dos Bois?

Foi em 2008. Eu lembro-me de ver o Natxo quando fiz a exposição de finalistas da licenciatura nas Caldas, na altura não sabia quem ele era, sabia que existia a ZDB mas não sabia que ele trabalhava lá. Esse ano foi também o ano do *Anteciparte* para o qual eu fui selecionado, e uma vez acho que vim aqui à ZDB, encontrei o Natxo e falei com ele porque ele já tinha visto o meu trabalho, algo assim, não me lembro muito bem. Mas o Natxo disse-me que ia haver uma residência, entre 2008 e 2009, começou em dezembro e terminou em abril, era para ser só dois ou três meses, mas depois alongou-se, ele perguntou-me se eu queria participar e eu disse que sim. Disse-lhe que não estava com muito dinheiro e que era um pouco complicado, mas ele arranjou um apartamento para eu ficar em Lisboa, também estavam cá os *Von Calhau!* e o Eduardo Matos, que eram do Porto, então eles arranjam uma casa para quem estava deslocado de Lisboa e isso foi impecável. E assim estive cá de dezembro de 2008 a abril de 2009. Entretanto tinha as minhas coisas todas nas Caldas da Rainha por isso voltei para lá, tinha lá o atelier também, e ainda fiquei lá para aí um ano e tal, até 2010. Depois o Natxo tinha dito que se eu precisasse de alguma coisa quando considerasse voltar para Lisboa, se o fizesse, para lhe dizer alguma coisa. E no verão de 2010 decidi que já estava farto de estar nas Caldas, precisava de vir para Lisboa e telefonei ao Natxo a perguntar se ele sabia de algum espaço, algum atelier, e ele disse-me que, entretanto, estava a vagar um espaço aqui na ZDB, um atelier, e que se eu quisesse podia ficar nesse espaço durante um tempo, até que eu precisasse e até ser possível para a ZDB. E ficávamos numa espécie de vínculo sem vínculo, uma situação que perdurou até hoje, com algumas interrupções. Houve uma altura em que a ZDB esteve em obras, e fizemos uma pequena residência noutro espaço, com o Gaspar e o Alex, que também tinham atelier na ZDB, e depois estivemos no palácio de Santa Catarina, que agora é um hotel, depois regressei eu, e o Gaspar e o Alex não sei, desculpa está tudo um pouco perdido.

E sobre a experiência de residência artística na ZDB, tu participaste em algumas, como foi?

Pois, porque houve uma altura em que o Natxo tinha sempre esta programação das residências todos os anos, com vários artistas, em que os espaços ficavam abertos para ateliers. Eu acho que cada residência teve moldes diferentes. Eu lembro-me de vir à ZDB, ainda antes de fazer esta primeira residência e estar cá não sei se era o Gonçalo Pena, o Francisco Vidal, mais algumas pessoas, não me recordo bem. Mas lembro-me que tinha sido a abertura dos ateliers e eu tinha vindo a Lisboa por acaso, e visitei a ZDB. Acho que as primeiras residências, incluindo aquela que eu fiz, tinham um formato de atelier, nós trabalhávamos nas salas de exposições, cada um se organizava com o espaço que precisava, e à medida que as coisas iam avançando o espaço ia-se ajustando, quem precisava de mais ou menos espaço. Depois às tantas as coisas acabavam por se contaminar. E, eu não sei muito bem como é que foram as residências para trás, mas na primeira residência em que eu participei havia um projeto que era fazer uma formação, um workshop contínuo de cinema, em Super 8, e com um pequeno enquadramento de 16 mm. O Gonçalo Pena já trabalhava com 16 mm, o Natxo já tinha trabalhado com 16 mm com o João Maria Gusmão e o Pedro Paiva, eles já tinham essa prática, já havia essa relação com o cinema.

A proposta era estarmos na ZDB, utilizarmos o atelier livremente, eventualmente no final abriam-se as portas dos ateliers e havia uma programação paralela à abertura, onde se mostrava o resultado das residências. Mas na primeira residência que eu fiz, havia essa proposta da formação com filme, e caso as coisas avançassem nessa direção o objetivo seria realizar uma curta coletiva, mas não sabíamos o que é que ia acontecer. Mas a formação foi ótima, todos nós nos encontrávamos aqui para o curso e no final conseguimos fazer a curta metragem coletiva. Os Calhau já trabalhavam previamente em 16mm, aliás eles tinham mostrado o trabalho deles nesse contexto, na altura em que fizemos o workshop. Às vezes havia apresentações em que mostrávamos em que é que estávamos a trabalhar, ou aquilo que tínhamos feito para trás, que se seguia de discussões abertas. Bem, mas os Calhau também queriam trabalhar em 16mm, e como já tinham uma prática para trás, que fazia sentido eles continuarem aqui, e como também havia material e disponibilidade por parte da ZDB em ajudar a produzir esse filme, os Calhau não entraram nesta curta coletiva porque estavam a trabalhar no seu próprio filme, o que é legítimo. Na altura o Gonçalo Pena é que já tinha trabalhado mais com Super 8, e ele

avançou com um guião que depois foi mais ou menos alterado, e a proposta era que cada participante dessa residência, escolhesse uma cena do guião que queria desenvolver, com a ajuda técnica das pessoas que estavam a manobrar as câmaras e que estavam a fazer a fotografia, já não muito bem quem eram, sei que o Laurent estava a fazer o workshop de Super 8, mas já não me lembro bem se foi ajudar nas filmagens. Então cada pessoa pegou numa cena do guião, reiterou-se o guião e cada um realizou a parte que tinha selecionado.

O filme chamava-se *Film About*, era assim um pouco confuso. Depois da residência terminar ainda desenhei um cartaz para o filme, mas não sei se se fez mais alguma coisa com o filme. Acho que a Sara e o André apresentaram a parte que fizeram como autores, dentro do contexto do trabalho deles em que a ideia de autor é bastante diluída, mas apresentaram a parte deles fora do filme. Não sei se o filme chegou a ser projetado.

Não foi projetado na abertura dos ateliers?

Sim, isso sim, mas não sei se depois disso voltou a ser projetado. Ou seja, essa residência teve uma estrutura no sentido em que no final havia um resultado, para além da abertura de portas e de uma programação de um fim-de-semana, que era fazer um filme coletivo e apresentá-lo.

Ou seja, durante a residência vocês trabalhavam individualmente, mas também desenvolveram um trabalho coletivo.

Sim.

E vocês costumavam ter encontros semanais nos quais discutiam os trabalhos?

Sim, nessa altura havia uns encontros, já não sei se foi na primeira residência em que participei, ou se foi numa outra, mas aconteciam às segundas-feiras de manhã, a Dona Emília fazia um bolo e havia um pequeno almoço. Era assim um convívio bastante informal. Eu não sei se na primeira residência em que eu participei havia ou não apresentações semanais de trabalhos, mas numa outra residência em Santa Catarina isso aconteceu. Essa residência foi durante um período em que a ZDB estava em obras, ou em que havia uma exposição, e o Natxo conseguiu aquele espaço durante uns meses, para aí

de setembro a dezembro de 2012. Os moldes eram semelhantes aos das residências anteriores, e acho que a ideia do Natxo era fazer um aglomerado de artistas com trabalhos divergentes e tentar que essa colaboração pudesse trazer alguma coisa nova no trabalho de cada um.

Havia um projeto individual em que de facto havia um atelier aberto, no qual os participantes podiam trabalhar, e isso era incrível, e depois tínhamos os encontros semanais, em que havia uma exposição, uma apresentação de ideias dos próprios artistas, ou do que é que tinham feito. No início era mais o que é que tínhamos feito anteriormente para que todos nós nos conhecêssemos ou ficássemos com um contexto relativamente abrangente do trabalho de cada um. E acho que foi nessa residência que o Natxo achou importante também convidar outras pessoas, para além de artistas, pessoas que pudessem trazer um discurso mais alargado para dentro do campo das artes. E na altura, eu não me recordo do nome, mas acho que foi, a mulher do Alexandre Estrela talvez? Eu não me recordo mesmo do nome dela, mas veio falar sobre o funcionamento do cérebro, e foi assim uma coisa mesmo incrível, foi um privilégio estar a ouvir alguém a falar sobre aquilo, eu sou um leigo em neurologia. Houve essa parte sim, mas já não me recordo bem quem é que foi lá para além dos artistas, porque também foram vários artistas, foi o Rui Chafes, que leu um texto que tinha sido na altura publicado no público, um texto muito bonito, e foram várias pessoas noutros âmbitos, mas não me recordo dos nomes.

E em que aspeto é que essas pessoas e o seu discurso, fora do mundo das artes, vos influenciou?

Eu acho que não foi uma coisa direta, não comecei a fazer trabalhos sobre perceção, neurologia e física. Eu tinha um projeto, na altura ia ter uma exposição em breve e tinha um projeto individual. Quer dizer eu não senti isso, mas acho também que na altura a ideia era forçar um pouco os artistas que tinham sido convocados para a residência a pensar um bocado fora daquilo que é um discurso meio tautológico das artes, não é? Como a arte a falar de si própria, as matérias da arte. Bem, acho que era um bocado essa a ideia, mas na verdade não sei se eu senti isso no meu trabalho, eventualmente aconteceu, mas não sei se foi de uma forma direta ou perceptível.

E nessa residência, para além de estares a desenvolver o teu projeto, foi apresentado mais trabalho?

Sim, mas eu acho que isso aconteceu com mais expressão na última residência que houve na ZDB. Mas eu lembro-me que a ideia do Natxo era também ir acompanhando o projeto de cada artista e fazer uma espécie de comentário, do que é que aquilo poderia vir a ser, ou sugestões de por onde é que o trabalho poderia ir, ou as suas fragilidades. Ou seja, o potencial e as fragilidades do trabalho. O Natxo também tinha essa vontade de reunir individualmente

Isso na residência de Santa Catarina?

Sim, em Santa Catarina. Eventualmente também havia um diálogo aberto, assim uma forma de tentar dissecar mais as coisas por todos, acho que isso aconteceu mais no início quando estávamos a apresentar os nossos trabalhos, mas de qualquer forma havia sempre reuniões semanais, à mesma hora, não sei se à terça ou quarta de manhã, em que estávamos todos juntos. Mas não havia uma estrutura de “agora é só isto”, acho que as coisas tinham um rumo natural, quem tinha projetos e queria falar sobre eles podia. No fundo era uma tentativa de desconstruir, por um lado o trabalho de cada um, e o discurso que cada um tinha sobre o seu trabalho, e tentar ver para onde é que o trabalho podia seguir, tentando encontrar novos caminhos.

E esse acompanhamento individual do Natxo, achas que teve...

Se teve algum surto, ou alguma consequência? Isso já foi em 2012, não sei muito bem dizer, mas sim acho que sim. Isso acontece sempre um bocado quando estou com o Natxo.

O Natxo tem sempre essa forma muito próxima de trabalhar com os artistas, na qual se desenvolve sempre um diálogo e uma relação, o que acaba por influenciar o resultado final. Isso acontece contigo?

Sim, claro. Isso é uma mais valia que há em trabalhar com o Natxo, ele de facto questiona-te, e também te ajuda. Mas põe-te o trabalho num lugar, não propriamente confortável, no sentido em que não diz só “pronto isto já está, está bom, não te preocupes”. Mas também não é no sentido de te mandar para baixo, ou de dizer que o teu

trabalho não faz sentido nenhum. Acho que existe um equilíbrio, que ele consegue. Mas isso é uma coisa que eu sinto desde que iniciei a minha relação com o Natxo, e com a ZDB, tudo o que acontece à volta da ZDB é uma coisa que invariavelmente me vai influenciar. Há uma relação muito próxima, ou seja, quando eu vou ver uma exposição a outro sítio qualquer é claro que me influencia, tudo me influencia, até eu sair de casa hoje de manhã influenciou. Mas o facto de tu poderes conviver, e teres uma relação tão próxima com o Natxo, com o trabalho de curadoria do Natxo, e com os artistas com quem o Natxo trabalha, que de alguma maneira ajudam, não é bem ajudar, mas eu acho que isso é uma coisa que passa para o meu trabalho também, ou para a minha maneira de pensar o que é o meu trabalho, ou de pensar o que é o trabalho artístico, ou o que é a curadoria, ou de pensar o que é a arte, na última instância.

Ou seja, eu sinto que há coisas que o Natxo me diz, como por exemplo: “Olha Tiago esta pintura não está a resultar por causa disto” e de facto não está. Outras vezes eu acho que isso não é um problema para mim e continuo a fazer o que estava a fazer. Porque isto é um diálogo, tem que ser uma relação bidirecional, não pode haver só um sentido, têm que haver dois sentidos. Ou seja, para além desses momentos mais concisos em que discutimos que algo não funciona por causa disto, ou que funciona por causa disto, e é mesmo fixe, há toda uma coisa à volta que me influencia muito fortemente e que me faz pensar, que as coisas podem ser feitas de outra maneira.

É aquilo que estávamos a falar, a proposta do Natxo enquanto curador é uma coisa muito orgânica e há um percurso, há uma via, não há um só sentido, e que eu acho que muitas vezes acontece, o que não penso que tenha mal, é que um curador pensa numa exposição, e depois vai mostrando uma ideia com trabalhos de artistas. Não acho que isso tenha mal, mas acho que o trabalho de curadoria pode ser mais que isso, eu também se pensasse em fazer uma exposição talvez fizesse mais ou menos a mesma coisa, depende do projeto, porque a ZDB propõe-se como um projeto, nas artes visuais, e também no resto, mas acompanho as artes visuais de uma forma mais direta, em que há essa abertura, e tenta-se ultrapassar o limite desse tipo de ilustração de uma ideia com uma obra de arte. Que às vezes pode ser interessante, mas outras vezes é chato. Acho que a proposta da ZDB é essa, e é uma coisa que me interessa e que acho que é importante.

Nunca sentiste que houvesse uma intromissão do curador nesse acompanhamento?

Não... acho que pode ser intromissivo, sim, é claro que põe pedras no caminho, mas se calhar a piada é a essa. Para além disso eu não sei, mas na minha prática, eu gosto de trabalhar sozinho, e... (interrupção). Ou seja, sim eu acho que o fazer artístico tem muitos momentos, há momentos em que de facto precisas de estar sozinho, para te organizares, naquela coisa sem sentido que estás a fazer. E acho que também pode ser importante, se não necessário, que alguém chegue e te interrompa, e te faça afastar para que vejas as coisas da perspetiva de alguém que não tem uma relação passional com o trabalho que está a fazer. Alguém que te diga “agora chega aqui atrás e vamos ver o que está a acontecer”, o que está a acontecer de bom e de mal, e depois o artista também tem que ter coragem de dizer “não, eu acho que este é o caminho e tenho que o fazer assim”. Eu acho que no fazer artístico não há sentido, aquilo é uma espécie de momento de loucura, mas é preciso que alguém te faça afastar, para voltares a mergulhar, porque às vezes o artista precisa de tomar decisões e perceber qual é a sua ideia e o que é que quer pintar, e que apesar de não fazer sentido se não o fizer assim nunca vai ser nada, nunca foi nem vai chegar a ser. O artista tem que fazê-lo, mas acho que é importantíssimo que alguém te ponha no lugar de quem vê de fora, para que depois possas regressar aquele estado em que estás perdido, e acho que o Natxo tem essa coisa bastante interessante que é ele faz parte do processo e chama-te para veres a coisa de uma outra maneira, mas também não te sufoca. Ou seja, também está aberto a equívocos, não tem que fazer sempre sentido. E acho que esse diálogo é uma boa proposta a partir do projeto de curadoria do Natxo.

E é uma forma diferente de trabalhar no campo da curadoria?

Eu na verdade tenho pouco convívio com curadores, pelo menos de uma forma tão próxima como com o Natxo. Nunca trabalhei com ninguém desta maneira, é claro que já trabalhei com curadores, mas nunca desta forma. Mas lá está é essa questão de “vamos ver como é que o teu trabalho se pode encaixar nesta ideia”. Eu estou a dizer isto, mas eu acho que pode correr bem, mas de uma forma assim, com um diálogo tão vincado, nunca aconteceu. Não sei se é algo comum, é pena que não seja, eventualmente deve haver curadores que trabalham assim. Também depende das exposições, imagina se a proposta

da ZDB é uma coisa em crescente é normal que isso vá acontecer, mas também deve haver curadores que trabalham, por exemplo, quando têm que organizar uma exposição individual, com um artista, que faz sentido fazer ou que tem alguma urgência, e acho que quando o curador trabalha com o artista tem que haver uma seleção de obras e já há aí um certo diálogo porque vais ter que tomar decisões e ao tomares decisões também já estás a fazer um trabalho de desbaste de coisas. Se não, não haveria um projeto de curadoria, pegava-se na obra toda de um artista e punha-se lá mais acima ou mais abaixo e está feito. E acho que num bom projeto de curadoria há esse “ir lapidando” uma coisa que está em bruto, que é a obra de um artista, e vai-se vendo o que faz ou não sentido mostrar. Também pode haver esse diálogo que também será interessante, mas talvez o projeto aqui na ZDB seja uma coisa mais visceral, até.

Tu também participaste numa exposição coletiva na ZDB, “Tem Calma o teu País está a desaparecer”. Essa foi uma exposição em que sentiste essa proposta da ZDB, que acabaste de descrever?

Sim. Isso aconteceu em 2012?

Foi no 18º aniversário da ZDB

Sim, 18º, isso aconteceu para aí em janeiro, será? Ou antes do natal? Em 2012 ou 2013, porque eu depois fui 3 meses para Berlim e quando voltei foi a outra residência, a última. Essa exposição, sim, que dizer eu acho que aí os artistas trabalharam um bocado mais isolados, mas acho que houve trabalhos que foram feitos propositadamente para a exposição. Pelo menos o meu foi. E na altura fez-se um jantar, tínhamos que pensar, não tínhamos título, tínhamos que fazer alguma coisa que estava tudo mesmo muito mal, quer dizer ainda está, mas na altura parecia pior, e havia alguma certa urgência em fazê-lo naquela época, e por isso íamos ver com o que é que cada artista podia contribuir para fazer essa exposição, dentro das propostas de cada um.

Mas foi o Natxo que lançou um tema?

Eu acho que não foi lançado um tema, acho que de facto era uma exposição de urgência, havia uma urgência em fazer uma arte não sei se politizada porque isso seria

outra coisa no sentido em que para mim toda a arte é politizada, ou política. Bem, a ideia não era fazer uma exposição panfletária e acho que na altura falava-se muito sobre estar tudo muito mal, e o estado estar a ruir, mas a ideia não era fazer uma exposição sobre estar tudo a ruir, na verdade não havia nenhuma peça que tratasse assim diretamente de casos. Agora que penso nisso, se calhar na altura não pensei, quer dizer pensei, mas já há muito tempo que não pensava nisto, que é, na altura a exposição era uma exposição supostamente politizada, mas na verdade conseguiu fugir a questões ilustrativas, que é fazer uma arte, do agora, política. Até porque a proposta, pelo menos foi isso que se falou no tal jantar, era fazer uma exposição sobre o que estava a acontecer no momento. Tentar falar desse ruir, mas falando de outras coisas que não propriamente as estruturas do estado que estão a falhar, as pessoas que estão no desemprego, que não têm apoio social, a miséria... essas coisas que se viam muito nessa altura e que agora estão um pouco adormecidas, e que são importantes. E então eu tentei fazer um trabalho que até foi um pouco complicado, na altura o Natxo não estava a gostar muito daquele trabalho, estava um bocado tipo “epá não, vamos para uma coisa mais simples”, mas eu tinha-me dedicado e não consegui. Eu fiz um trabalho específico, montei todo um discurso porque é que aquilo se podia enquadrar naquela exposição em que tentávamos falar da duplicidade, de uma espécie de ideia que não se realiza, que não existe, ou que não é real, o que é que é o real? E na altura fiz essa pintura, que o Natxo não queria por na exposição, queria encontrar uma coisa que fizesse mais sentido, mas depois eu tanto insisti que acabámos por pôr aquela pintura, e acabou por ser a obra que abria a exposição. E por acaso era complicado porque não era uma sala muito grande, era a primeira sala do primeiro piso, e nós entrávamos e víamos aquilo. Mas até funcionou porque era uma pintura grande, bastante imersiva, e todas as salas estavam pintadas de preto, o que tornava tudo muito imersivo, muito denso e muito focado. E até acho que foi uma boa pintura para abrir a exposição, era grande e em tons vermelhos muito fortes. Depois o resto da exposição não era assim tão exuberante como a pintura. Por isso agora na minha opinião pessoal, com distância, acho que foi bom ter aquele momento mais impactante e depois algo que se resolvia de outra maneira, que não era toda a exposição.

O processo em que se pensou essa exposição foi pensado em conjunto?

Sim, sim, foi evoluindo tudo, nós íamos dialogando sobre o que é que cada um ia expor.

Não foi o Natxo que escolheu todas as obras e onde é que iam ficar, todos discutiram?

Não, acho que não, eu tenho a impressão que houve peças feitas para a exposição. Sim, houve a do Felipe Felizardo que foi instalada ali e que foi pensada naquele momento. O Alexandre Rendeiro apresentou uma peça que ainda vinha da residência de Santa Catarina que, entretanto, foi melhorada. Havia uns desenhos do Mattia, que eu acho que já existiam. A Sílvia Prudêncio também fez um trabalho propositado e em diálogo com Natxo para a exposição, com uma ideia que ela tinha tido que foi também melhorando até chegar ao que ela queria apresentar, que foi também o que eu fiz, fui pintado até chegar a esse ponto, no fundo o trabalho é isso, são decisões, e experimentar. Ou seja, sim, houve alguns trabalhos que foram mesmo pensados, e houve alguma proximidade do Natxo com os artistas, e entre os artistas também. Não aconteceu essa coisa do Natxo dizer “olha mete esta e esta” até porque provavelmente também houve sugestões dos artistas como eu fiz, que defendi que devia expor aquela peça, e o Natxo concordou ou não concordou, foi-se aperfeiçoando isso.

E depois ainda houve mais uma residência?

Sim, depois dessa exposição ainda houve outra residência em 2013, quando eu regresssei de Berlim, que já estava a acontecer para aí há um mês. Voltou a ser na ZDB, abriram-se os dois andares para artistas que precisavam de ateliers e que o Natxo quis convidar, e aí a ideia não era apresentar nada como foi em Santa Catarina, a ideia não foi “vamos estar aqui agora a trabalhar 4 meses e depois abrimos as portas”, não era isso que se pretendia. No piso de baixo a ideia era ser um espaço de diálogo, e no espaço de cima havia encontros semanais nos quais o Natxo lançava uma espécie de exercício a que cada um tinha que corresponder. Houve também a apresentação dos trabalhos, no geral, para cada um conhecer o que o outro fazia. E havia também uma espécie de exercícios mais de desconstrução do discurso, do que de construção, em torno do nosso próprio trabalho, que o Natxo às vezes ia fazendo, ou então alguém que tivesse alguma coisa para apresentar, ou um tema que se lançava para haver uma discussão. Havia sempre muito esta ideia de diálogo e de desconstrução, de discursos em torno da prática artística, ou filosófica.

Depois acho que nessas reuniões se foram esboçando temas, ou seja, pegou-se em ideias que cada um tinha apresentado e o que é que tinha surgido dessa discussão, e começou a surgir a ideia de se fazer ou não uma coisa no final, mas que não podia ser outra vez a abertura das portas para cada um mostrar o que tinha feito individualmente. O que também aconteceu porque as pessoas estiveram a trabalhar também no dia a dia, numa prática diária de atelier, mas tentar construir uma exposição a partir de todo esse bolo comum que se tinha estado a estruturar, e o que é que podíamos tirar, ou o que é que poderíamos produzir quer fosse um objeto artístico ou não, ou uma exposição que toda ela fosse um objeto... ou seja, não fazer uma exposição que fosse um objeto aqui e outro ali isolados, mas construir uma exposição como um todo, irrepetível. Uma coisa material precária, que não se poderia voltar a fazer, não sei se na altura tínhamos essa ideia, mas foi o que resultou. E tentar construir todo um ambiente a partir dessas coisas que tínhamos estado aqui a tentar desenvolver. Foi assim que decidimos fazer a exposição que fizemos, que foi um bocado controversa, e desgastante, para nós, para o Natxo e para a ZDB. Para os próprios artistas porque envolveu deixar cair coisas, no sentido de deixar cair ideias, construir ideias e fazer um coletivo sem nomes. Ou seja, não era o Tiago e a Joana que estavam aqui a fazer esta peça, era o resultado de toda a gestão desse novelo, dessa coisa embrulhada. Foi muito desgastante porque tens que tomar decisões que nem todos vão achar que são as ideais. Alguém tinha uma ideia, e depois outro alguém tinha outra e o que é que fazíamos? Deixávamos cair uma ideia? Ou apresentava-se um misto das duas ideias? O tempo passava, havia uma data e tínhamos que fazer uma coisa, mas que coisa? E como? E quem é que vai fazer o quê? Entretanto começamos a delegar, e umas pessoas ficaram responsáveis por umas coisas e outras por outras e começou-se a construir tudo em conjunto. Toda a ideia era muito frágil e eu adorei isso, na verdade adorei aquela exposição. Acho que foi incrível, mas devo ter sido a única pessoa que achou, também nunca mais falei com ninguém sobre isso. Chamava-se... como é que era? Capitão nesta praia do mar? Assim uma coisa muito confusa. Aliás toda a decisão do nome foi assim uma coisa ultrademocrática. Combinámos que íamos ter um jantar no qual tínhamos que decidir um título, e foi-nos pedido para levar ideias porque íamos votar.

O título foi decidido pelos artistas?

Foram dadas várias sugestões e depois votava-se. Tentamos rasurar egos, ou pelos menos os nossos, que são sempre os egos de pessoas individuais, e tentar fazer uma coisa

sem nomes. E todos os conflitos que isso envolve, todas as cedências que tens que fazer, porque quando o coletivo decide X, e se tu queres estar nesse coletivo pronto, que remédio se não aceitares que a exposição tenha aquele nome e que vai ter que se fazer este objeto desta maneira, mas vamos fazê-lo.

Suponho que não tenha sido fácil.

Não, não foi, para mim também não foi. Sei lá eu não gostava muito do nome, foi um nome muito intelectual. Quer dizer eu até gostava, mas havia uma parte que podia não ter, era muito extenso, era de um poema do Fernando Pessoa, e havia um verso que era um excedente. Pronto, mas eu gostei muito dessa exposição, gostei mesmo, e estou a ser sincero.

O andar de baixo estava vazio, só com uns pilares de madeira que suportavam o peso do segundo andar que estava cheio de entulho. As pessoas chegavam, vinham ver a exposição, pagavam 2€ e ficavam tipo, “mas isto não tem nada, o andar de baixo está vazio”. Mas não, o andar de baixo tinha os pilares, faziam parte, eram o sustento da exposição e do próprio edifício. Eu gostava mesmo disso, aliás o Gustavo Sumpta, depois na altura também entrou no grupo, para ver se as coisas desemperravam e fez uma performance muito bonita no andar de baixo. E no andar de cima todas as salas estavam cheias de entulho, exceto a última que só tinha cartão, na última tínhamos uma figura de madeira, uma mulher africana de meio corpo, que está assim a segurar, tem a cabeça cortada e está a segurar o pescoço, depois fizemos uma coisa à altura do teto, uma estrutura em barro. A sala anterior tinha duas lanternas mágicas, com duas projeções coincidentes na mesma tela e que tu vias duas coisas a acontecer ao mesmo tempo, e na sala anterior havia um projeto, que até foi mais desenvolvido pelo Filipe Felizardo, que era a ideia de tapar o sol com peneiras. Era um foco de luz, tinha uma peneira e nunca se via a luz projetada. Ou seja, a projeção da luz nunca era direta, estava sempre filtrada, ou pela peneira ou tapada por uma outra placa rotativa, qualquer coisa assim. E a sala também estava cheia de entulho, tudo escuro, muita pouca luz.

Foi uma exposição assim muito difícil de fazer, muito controversa para a ZDB, para o Natxo enquanto pessoa que faz a curadoria da ZDB, e para o público que chegava a um sítio onde no primeiro piso não tinham nada, só tinham pilares, e em cima tinham salas cheias de entulho com três peças. Entretanto a última peça partiu-se com a manutenção da água e do barro, aliás a manutenção daquela peça era horrível, as pessoas

que estavam cá a trabalhar na ZDB sofreram bastante com isso também, tinham que todos os dias tapar com panos molhados, foi mesmo muito desgastante. E acho que foi depois disso que até houve um interregno aqui na ZDB, de exposições, espero que não tenha sido por causa disso.

E qual é que foi o papel do Natxo nessa exposição? Foi também estar a acompanhar todo esse processo?

Nessa altura por acaso o Natxo afastou-se um pouco, quer dizer não se afastou, afastou-se na figura de curador, e na verdade entrou um pouco como artista. Claro que ele tentou também sempre mediar o que era viável e o que não era viável, o que tinha ou não tinha interesse. Acho que ele tentou abandonar esta figura do curador, da pessoa que está também a tomar decisões de uma forma mais próxima com a estrutura que está a acolher a exposição, em que também faz a mediação entre a instituição e o próprio artista, também parece um bocado o papel do curador, mas não tem que ser. E ele também entrou no grupo um bocado como artista, também deu ideias do que se podia fazer, também esteve a fazer. Aliás isso é uma coisa que o Natxo faz sempre, ele também faz, faz mas no sentido em que vai fazer as coisas, não está só a dar ordens e fica a ver. Pega nas coisas e faz, e constrói.

Mas ele também fez obras para a exposição?

Ele não fez obras no sentido em que não havia obras de pessoas individuais, mas sim ele entrou com ideias do que é que podia acontecer por exemplo nas lanternas mágicas. Na altura até nos dividimos em grupos para as coisas começarem a ser feitas, tal como é na sociedade, juntas-te com algumas pessoas para fazer umas coisas porque não podemos todos fazer as mesmas coisas. Eu acho que ele abdicou um bocado desse papel de curador, afastou-se e entrou no grupo do outro lado, mais enquanto artista, e isso também foi fixe.

Durante a residência o papel dele foi mais de propor, levava exercícios, temas para falar, convidados, no sentido em que estava mais de fora, mas no final acabou por fazer parte. Ele já faz parte da estrutura da direção da ZDB. A ZDB funciona porque o Natxo também existe, ele também tinha essa função, e na verdade ele estava a acumular funções nessa altura, como sempre. Aliás não é só ele, toda a gente acumula funções. Mas ele

também tinha essa ligação muito mais próxima com a ZDB, do que com os artistas. Mas também tentou desprender-se um pouco disso e tentar construir esta coisa toda que foi a exposição, construir no sentido de fazer mesmo, de fazer acontecer, e participar enquanto pessoa que tem uma proposta artística também. Não sei o que é que a exposição era, era muito confusa também nesse sentido. Mas o papel do Natxo foi fixe, ele conseguiu mesmo desprender-se e fazer connosco. E foi desgastante porque fisicamente foi muito intenso, não foi só montar foi mesmo construir coisas, e psicologicamente e emocionalmente também foi muito intenso, porque teve esse lado democrático e de decisões em grupo. Não era só o artista e o curador eram, sei lá, 8 artistas ou mais, mais um curador, uma estrutura. E depois o resultado também, apesar de eu ter adorado essa exposição, percebo que depois de tantos meses, tanto trabalho, tanto dispêndio físico e emocional e depois quando se apresentou as pessoas chegavam e achavam aquilo bizarro... ninguém estava confortável com a exposição. Mas foi fixe.

Achas que os próprios artistas não estavam confortáveis

Quer dizer eu falo por mim, eu não estava propriamente confortável com aquilo, porque achei que era uma exposição que punha o dedo na ferida de muitas coisas. Não sei, eu acho que se fosse a um sítio e visse aquela exposição acho que seria uma das exposições mais fixes que já teria visto. Mas também se calhar digo isto porque estive envolvido. Chegares a um sítio e não teres quase nada, e o que tens é uma ruína completa, acho que é uma coisa mesmo muito forte, não no sentido de excesso de coisas, mas no contrário. Uma precariedade. Não sei. É isso, não sei o que posso dizer mais.

Essa foi a última exposição em que participaste na ZDB?

Exato. Também não se realizaram mais residências. Aquilo deve ter sido tão desgastante que o Natxo decidiu fazer uma pausa e dedicar-se de facto a montar exposições com pés e cabeça.

E, entretanto, continuaste a colaborar com a ZDB?

Sim, entretanto, continuei por cá, já estive na última sala no segundo piso, e há dois anos estou ali em baixo com o Pedro Henriques. E é isso, tenho continuado a minha

prática do atelier diária, ou quase diária, e o Natxo continua sempre a acompanhar o trabalho no sentido de alinhar uma direção, no sentido que se possa chegar a um sítio em que ambos estejamos confortáveis com o que está a acontecer e que possamos eventualmente fazer uma exposição. Esta sempre foi a proposta desde que vim para cá, foi assim uma espécie de crescendo. Só que, entretanto, fui-me arrastando e o tempo foi passando e quando percebi passaram 7 ou 8 anos, o que é um pouco assustador. Mas há sempre esta coisa em linha, quando chegarmos a um ponto em que ambos vejamos que há uma coisa, e que eu tenha tempo, porque depois às vezes põem-se outras exposições no caminho, e nós também. E pronto é tomarmos a decisão quando o trabalho estiver num ponto em que de facto há aqui alguma coisa que a partir daí podemos pensar uma coisa para fora do atelier. O Natxo vai lá frequentemente ao atelier e falamos um bocado sobre como é que estou, como é que está o trabalho, sei lá, às vezes também são conversas casuais como quando encontras um amigo na rua.

Anexo 3

Entrevista a Alexandre Estrela

18 de junho de 2018

Como é que começou a tua colaboração com o Natxo e com a ZDB?

Na realidade como tudo começa comigo foi quando o Natxo me convidou para fazer uma residência nos mesmos moldes que tinha feito com o João Maria e com o Pedro. Nós tínhamo-nos conhecido num contexto completamente diferente.

Vocês já colaboravam desde os anos 90, certo? Desde o Festival Atlântico.

Sim. A ZDB inicialmente era um sítio que estava aberto a projetos, e havia uma geração de artistas que tinham já começado a fazer exposições coletivas e que abordaram o Natxo para fazer exposições no espaço, que não era este onde a ZDB está agora. E mesmo o nascimento da ZDB foi uma coisa muito geracional. Eles começaram com um espaço muito pequeno na Rua da Vinha, era um espaço pequeníssimo, e fizeram uma primeira exposição com um coletivo, com imensas pessoas que nem eram ligadas às belas artes, eram mais performers, não sei se o Fonte Santa estava ou não, pessoas ligadas à joalheria... E a primeira exposição de artes plásticas que eles fazem, enquanto associação coletiva, nem sequer era deste núcleo duro de fundadores da ZDB, entrava o Rui Toscano e o Rui Valério. E depois os Autores em Movimento entraram mais tarde, já num espaço diferente na Rua da Atalaia, e eu estava mais ou menos ligado a esse grupo. Não que fizesse parte, mas havia reuniões que são pré *Autores em Movimento*, com as quais eu estava ligado. A ligação com o Natxo está ligada a um grupo chamado *Netos do Metropolitano*, do qual ele fazia parte, ele também tinha uma banda que eram os *Los Tomatos*. E os *Netos do Metropolitano* fizeram uma performance que me marcou imenso, nas Belas Artes, em 89, uma performance assim meio à *La Fura dels Baus*, e então fizeram uma cena com rappel, e haviam partes em chamadas, acho que alguém se chegou a magoar a sério. E nós aproveitamos também para mandar a fotocopiadora da Associação de Estudantes do segundo andar, tipo performance - risos - pensámos que estava na altura

e mandamos a fotocopadora lá para baixo. Acho que essa foi a primeira vez que conheci o Natxo.

Nós tínhamos um grupo de amigos em comum, da Escola Secundária D. Pedro V. E depois mais tarde houve os *Autores em Movimento*, e no primeiro Festival Atlântico ele convidou-me e eu apresentei dentro do meu projeto uma seleção de vídeos, um festival de vídeo dentro do meu trabalho, eu vivia em Nova Iorque na altura. E depois a seguir a isso ele propôs-me, já não me lembro bem, sim propôs-me a primeira exposição individual na ZDB. A ZDB mudou deixou de ser um sítio para exposições coletivas geracionais, em que o que o Natxo convidava artistas para expor, ou eles iam lá com propostas como “exposição de finalistas das Belas Artes”, ou “exposição dos autores em movimento”, “o grupo de artistas de Grenoble”, coisas desse género. Eu acho que ele antes tinha feito duas exposições comissariadas por ele, de um artista chamado Lúcio... um brasileiro muito fora, e a Marília Mira, a Marília que era uma associada, e fizeram uma exposição lá os dois, eu acho que foi mesmo a primeira exposição individual da ZDB, sem ser aquela onda tipo *Sparring Partners*, ou sem serem aquelas coletivas que ainda eram um bocado no espírito da cena anterior. E eu acho que com isso, ele a seguir organizou uma exposição do Pedro Cabral Santo, que abre mais ou menos a cena para uma mudança, e depois o Natxo perguntou-me se eu queria fazer uma exposição lá, e eu não sei quantas individuais é que tinham sido feitas lá mas acho que não tinham sido feitas muitas, havia muito poucas. Havia está desta dupla, da Marília, que fez uma exposição incrível na ZDB, uma exposição individual que era na altura em que havia um referendo sobre o aborto, e ele fez uma exposição na qual montou em vários sítios da ZDB, que na altura estava num espaço um pouco decadente, não tenho a certeza se era já neste espaço ou não, e ela fazia várias instalações, em sítios meio estranhos com métodos usados para abortar, com objetos, e tinha uma espécie de receita de como abortar. E tu olhavas para os objetos e eram de tal maneira surreais, eu não sei se tinham sido objetos encontrados ou usados, mas era uma exposição ultra forte. E no final diziam algo como “se usaste algum destes métodos por favor vai já para o hospital”. Era uma exposição mesmo incrível. E depois o Natxo fez-me uma proposta, disse-me “eu gosto imenso do teu trabalho, gostava de fazer uma exposição tua neste espaço, mas não gostaria nada que fizesses as coisas que costumavas fazer” (risos), e eu fiquei tipo “qual é o sentido disto?”.

Mas isso já em 2010?

Não, isto foi a primeira individual, chamava-se *Shooting for a Second Eye*, e então resolvi fazer uma exposição autobiográfica, que nunca tinha feito, nos dois andares. Eu estava para me mudar de Nova Iorque para Lisboa. E essa foi a primeira exposição individual que fiz na ZDB.

Mas aí quando ele te diz que não queria que fizesses o que costumavas fazer, o que é que ele faz? Como é que ele participa?

Eu disse está bem e depois pensei de facto no que é que podia fazer, e o que é que podia ser diferente. E a única coisa que era diferente em relação ao meu trabalho, e o Natxo funciona um bocado como agente provocador, e eu acho que é uma cena que às vezes pode funcionar ou pode não funcionar. E a minha relação com ele era diferente, eu não nasci ali na ZDB, e eu primeiro fiquei a pensar “porque é que estás a dizer isto?”, somos amigos, mas eu continuo o meu trabalho. Mas depois pensei melhor e fiz um *shift*, em vez de estar a pensar tanto na obra e na cena percetiva, fiz uma coisa mais autobiográfica, focada na minha passagem de Nova Iorque para cá, e as últimas peças que tinha feito lá, em que a presença do sujeito era bastante percetível. E fiz quatro ou cinco peças cá.

E o Natxo acompanhou a produção das peças?

A montar, ele acompanhou a montagem. E depois a segunda exposição, aí já houve uma experiência diferente. E, entretanto, ele organizou uma residência nas Tercenas do Marquês, com o João Maria Gusmão e com o Pedro Paiva, a seguir às residências com o Mattia, e fizeram então o João e o Pedro que se apoderam um pouco do espaço. Eles já tinham participado numa exposição coletiva na ZDB, em 2005, a exposição de finalistas, e depois a seguir é que começaram estas exposições individuais, uma coisa mais programada. E nessa residências nas Tercenas, eles queriam fazer a Paramnésia, e depois a seguir o Natxo disse-lhes que eles tinham que ver uma série de artistas, para colaborarem neste projetos, dos quais alguns com quem ele já tinha trabalhado, e então fizeram uma exposição eu acho que com o Philippe Meste, comigo, com o Miguel Ângelo Rocha, e já não me lembro bem quem eram os outros.

E aí foi o Natxo que nos pôs em contacto porque ele já conhecia o meu trabalho. E a seguir a isso, houve uma segunda exposição na ZDB. A minha segunda exposição já teve a ver com a residência, em que ele pergunta se eu quero fazer uma viagem, e eu nunca tinha pensado em viajar. E ele propõe isso, e eu digo “tudo bem, mas há condições, eu não carrego pedras, e não tenho a obrigação de fazer logo peças”, eles não iam ser uma espécie de, que era aquilo que ele fez com o Pedro e com o João, onde havia um envolvimento artístico. Com o João e o Pedro eles tinham um coletivo, aquilo era coletivo, e eles chegaram a assinar peças em conjunto, eu acho que há 3 peças que são produzidas pela ZDB que são assinadas pelos três, não sei de que altura, eu acho que as peças pertencem ao Museu do Chiado. Porque o Natxo tem esta característica do envolvimento artístico de raiz que vem da relação com o João e o Pedro, na altura uns putos que vinham das Belas Artes, e o Natxo tem a ideia de fazer um coletivo, mas foi uma ideia que ficou no ar. E ele ainda estava um bocado formato com o trabalho do João e do Pedro, mas o meu trabalho tem outro ritmo. Até pode ter alguns pontos em comum formalmente, mas as metodologias são diferentes.

E depois quando faço a residência com o Natxo foi no seguimento disso, e então fomos para os Açores, pensar o que é poderia ser a exposição, os dois ler, só que isto calhou mesmo na altura de Veneza, e o Natxo estava focado nisso. Mas ainda fizemos uma peça, e depois voltamos para fazer a Viagem ao Meio. Foi assim uma experiência meio louca em que (fumamos um charro?) à meia noite e fomos para o meio de um túnel sem luz e fizemos a travessia da cratera do vulcão das sete cidades, e foi uma experiência incrível. Depois quando voltamos eu queria fazer uma espécie de filme térmico, e tentar fazer uma tradução da experiência de entrada, que é muito quente, é mesmo uma cena térmica muito forte, mas a não funcionou, eu depois comecei a achar aquilo desinteressante, e então tive outra ideia que foi usar a cratera, usar aquilo que no fundo aquilo que o Natxo potencia, que é o acesso ao filme, à revelação, ao 16 mm. E foi brutal porque voltamos lá com um especialista de filme, que é o Javier Carrel, entramos, fizemos os três uma cena muito física, porque aquilo tornou-se muito pesado com a lama. Fomos ao centro deste túnel de 1200 metros, desenrolamos a película no chão, deixamos o sol queimar e voltamos a enrolar toda para o centro. E ela vinha cheia de lama, estava suja, aquilo que dantes era uma bobina de um tamanho regular transformou-se numa cena inimaginável, assim com lama. Ainda conseguimos fazer uma primeira lavagem, e isto aqui é que é mesmo incrível, é que quando voltamos o Natxo tinha um contato direto com a Tobis, e fomos à Tobis às duas e meia da manhã, num turno em que a pessoa estava

meio a dormir, e ele conseguiu convencer a por o filme máquina de revelação, onde estavam todos os outros filmes por que a revelação é feita ao mesmo tempo. Quer dizer que enquanto nós íamos revelar aquilo estavam cinco longas metragens e curtas, e no meio daquilo uma fita cheia de terra e lama, que entrou nos banhos químicos. No outro dia recebemos uma mensagem, ou o Natxo recebeu uma mensagem, a dizer “nunca mais volte à Tobis”.

Depois disso discutimos onde é que íamos, eu disse que gostava de ir a Timor, marcamos a viagem e em Timor foi mesmo uma grande onda. Vimos coisas incríveis, mas a coisa da produção era um bocado indeferida, quer dizer ainda hoje tenho coisas que não consigo resolver. Porque nós vimos coisas muito especiais, como cerimónias, animistas. Tenho material em bruto que é demasiado forte, e havia alturas em que nem sentia necessidade de gravar. Na realidade a exposição foi para a frente, e eu não sei o que é o Natxo vai dizer sobre isto, mas eu senti que foi uma mudança no paradigma produtivo do Natxo, que é em vez de haver sempre aquela ansiedade de produção, temos que fazer qualquer coisa a toda a hora, ver tudo o que é que se podia fazer no espaço, a nossa cena foi diferente. Não havia essa responsabilidade, estávamos a viajar, e se tivéssemos que fazer snorkling durante dois dias fazíamos. Havia uma outra liberdade.

E fizeram peças em Timor que apresentaram na exposição?

Não, fiz uma peça em Balí, e depois tirei algumas fotografias e fiz algumas coisas mas que nunca foram resolvidas. Conhecemos imensa gente, e estávamos num país que se estava a reconstruir em que toda a gente tem uma ideia meio utópica e nós conhecemos uma artista timorense que ia fazer uma escola de arte timorense. E a discussão foi, onde é que começa no fundo essa sua escola, ela queria começar pelos clássicos, e nós dissemos-lhe que seria interessante começar pela tradição oral, e ligar a tradição oral diretamente à arte conceptual. E aquilo que eu gostaria de ter feito e que não aconteceu, porque, entretanto, a exposição foi-se construindo, era no fundo basearmo-nos mais nesta parte imaterial, de uma contagem de histórias. Mas no fundo a Viagem ao Meio é isso. Tens uma linha condutora pautada por uma série de peças que faz com que cada uma delas tenha história por trás.

Quando eu falei com o Natxo ele referiu que o papel dele era muito o de proporcionar experiências e diálogos. Foi isso que aconteceu?

Sim, não deixa de ser ele a proporcionar essas experiências. E as coisas começam a acontecer também por essa relação com o tempo diferente. De repente entras numa ressonância em que as coisas começam a acontecer, e a minha ressonância estava mais ligada às histórias do que propriamente à produção de peças. Mas ele teve formas e métodos diferentes de trabalhar com o João Maria e com o Pedro, com o Gabriel, e mesmo com a Filipa César.

Anexo 4

Entrevista a Natxo Checa

27 de setembro de 2018

Quais são os curadores que te inspiraram quando começaste a fazer curadoria? Nacionais ou internacionais?

A minha memória é mesmo fraca, mais que dos curadores eu lembro-me das exposições. O curador, quer dizer, os curadores que são lembrados são aqueles que de alguma forma fazem uma carreira, lembro-me sei lá do Thierry de Duve, ou da Rosalind Krauss, porque eram teóricos de arte e a teoria da arte proporcionou o facto de eles fazerem exposições, nas quais defendiam as suas teorias. Ora o que é que acontece, é que eu sou dos anos 90, ou eu começo a trabalhar nos anos 90, e a ideia de curadoria era uma coisa muito incipiente, não é? Tens o tipo da Bienal de Veneza, como é que ele chama, o que fundou? Também havia o Harold Szeizman, esse é que é o chamado curador, não é? Mas nos anos 90 não tinhas ninguém. Se eu pensar no Lapa, ou no Delfim Sardo, são depois dos anos 90, por isso eles para mim não foram modelos. E se eu penso na minha primeira curadoria, com assinatura, é o *Festival Atlântico*, que é de em maio de 95. E o que apresento na 1ª edição, e nas seguintes, não tem nada a ver com o que eles estavam a fazer, tanto o Lapa, como Delfim, como a Isabel Carlos, por aí fora. Aliás lembro-me que na edição do atlântico de 97, na de 95 havia uma predominância de conferências e artes performativas, e a de 97 as artes visuais tomam um espaço maior. E lembro-me na altura que a Isabel Carlos, disse “épá, mas o que é se passa aqui?”, porque no fundo eu não vinha do mundo da história de arte, eu vinha do mundo das artes visuais, e para mim a curadoria foi sempre um pretexto para fazer avanços intelectuais, mas de outro tipo. Uma coisa que seja propositiva em termos artísticos. O meu ponto de vista da curadoria é claro que há sentidos a defender, mas eles não passam pela letra, passam pelas exposições.

Mas quando começaste a desenvolver a relação com os artistas, a acompanhar...

O que acontece é que o meu background é curso de teatro profissional, em 89, 90, no IFIC, os que estudaram comigo na altura hoje são atores de cinema e telenovela portuguesa. E eu ainda desenvolvi como ator um trabalho profissional até 93, e depois

deixei isso em função da ZDB, em outubro de 94, e apesar de na altura a ZDB ser um trabalho pro-bono, eu estava mesmo empenhado em que a ZDB se tornasse numa plataforma pluridisciplinar para apresentar manifestações artísticas, as dos outros e as dos que faziam parte do coletivo ZDB. Entretanto estive sempre ligado à música, e nos anos 90 tinha uma banda que eram os *Los Tomatos*, que também teve o seu percurso profissional. Fomos ao Sudoeste, ao Sudoeste, ao Super Bock Super Rock. O meu dinheiro, o meu dia-a-dia, era pago com os *Los Tomatos*. O meu prazer intelectual e a minha aposta futura era a ZDB. Tendo em conta que em 99 fiz uma exposição individual, enquanto artista. Porque a minha formação de base é artes visuais, e era o que me interessava. Filosofia e arte e artes visuais.

Mas a partir dos 2000's começaste a ser mais curador, na ZDB, assumiste mais esse papel.

Não, quer dizer, a curadoria como curador, está lá escrito no programa, começa no *Festival Atlântico*, de 95, 97 e 99, e na altura a palavra curador não existia, não era muito utilizada em Portugal. Usava-se coordenador, ou as pessoas que vinham da academia diziam comissário. Não existia curador. E lembro-me que uma das primeiras vezes que ouvi essa palavra foi dita pelo Alexandre Melo na Rádio Renascença, a falar sobre exposições do Rigo e do Rui Chafes, e mais um artista da geração de 80, se não era o Cabrita Reis era o Julião Sarmento. E tu podes dizer que aquilo era uma curadoria, mas eu acho que era uma escolha do artista. Curadoria é quando há uma ideia por de trás, que se quer afirmar. Aliás é como a arte, a arte só é arte quando é afirmativa, e quer despejar qualquer coisa em cima da mesa. Ou levantar questões, ou dizer que o mundo mudou. Mas de uma maneira artística, não é escrita, não é dizer que o mundo mudou porque qualquer coisa...

Mas quando começaste a desenvolver a tua atividade curatorial, por exemplo com o João Maria Gusmão e com o Pedro Paiva, e com o Alexandre Estrela, e ias viajar com eles e a partir daí desenvolviam uma exposição de raiz. Aí sentiste que no sentido nacional as pessoas da área começaram a dizer que fazias uma coisa diferente e que te destacavas por isso?

Não, isso só aconteceu muito mais tarde.

Mas houve um reconhecimento dos teus pares?

O que acontece é que se pensarmos como instituição, a ZDB não se enquadrava nem se enquadrava nos modelos vigentes. E em 94 nós erámos uma associação cultural que povoavam o país que eram ainda quase devedoras da mudança pós 25 de abril, em que existiam galerias como a Galeria Diferença, a Associação dos Serígrafos, o tecido associativo ainda era considerável. Hoje em dia o tecido associativo não existe.

Mas eu acho que agora está a voltar.

Isso é ótimo. Mas o que é que acontece é que em termos institucionais, como é que uma instituição se pode renovar? E se por um lado, nos anos 90, a ZDB era a casa dos artistas das Belas-Artes. Porque os membros fundadores não eram das Belas-Artes, só um ou dois. E tem algum reflexo isso. Porque é que não foi isso que aconteceu? Porque é que não foram os tipos dos *Autores em Movimento* que montaram uma estrutura para se mostrar a eles ou a outros? Pronto por muitas questões que agora não são pertinentes.

Mas como é que a ZDB se renovava a si própria? E a única maneira que se encontrou, não só devido ao meu perfil, porque é assim eu estudei Belas-Artes e Filosofia, mas só fiz os primeiros anos de uma e da outra. E como prática artística pintei sei lá dos 19 aos 22 ou 21, assim todos os dias. Portanto como é que poderia acompanhar, não fazendo parte da Academia, as *démarches* dos tipos que não só tinham feito ou faziam academia, como também faziam atelier. Porque a questão é essa, não é? É que é uma mais valia para um curador ter, não só um estudo artístico, mas uma prática artística porque no fundo estamos a falar a mesma linguagem. Eu nunca deixei de estar do lado dos artistas. Para além de tratar do espaço, da luz da ZDB, da água, ou não só, mas as minhas conversas tiveram sempre junto, não só do financiamento, mas do lado da criação artística. Quais é que eram as questões que eram levantadas em determinados tipos de trabalho? Quais eram as abordagens? Quais eram as leituras? Partilhar as leituras que eram feitas pelos artistas. No fundo isso cria um estado de proximidade. Agora institucionalmente nós estávamos num beco sem saída. Se nós nos anos 90 fizemos os artistas dos anos 90, nos 2000 devíamos obrigatoriamente fazer os artistas dos anos 2000, e eu já estava a ver a minha vida a andar para trás. Quando a ZDB surgiu eu tinha 24 ou 25 anos, passados 10 anos tenho 34 ou 35, passados outros 10 tenho 45 anos, os meus

interesses, a minha maneira de olhar, a minha disponibilidade, a minha própria vida, já não é a mesma.

Portanto, como é que eu poderia fazer um projeto entusiasmante? E esta situação de trabalhar com os artistas, que já vem do *Festival Atlântico*, para mim foi uma consequência normal da abordagem enquanto formação artística que tinha que acontecer. Na verdade, com quem eu partilho as minhas ansiedades intelectuais é com artistas, não é com os tipos da história de arte, da faculdade, da academia. Esse meio termo entre gestão de carreira e o pensamento artístico eu partilho com artistas, fora do âmbito da criação eu não os partilho, portanto era normal que o passo a seguir seria pensar como é que poderia fazer como que isso se ligasse ao meu trabalho, como é que um trabalho poderia criar, por dois lados: para o público criar uma certa expectativa e para o público abrir trilho. E o que se arranjou foi isto. Vamos viajar, vamos trabalhar, levamos um caderno de encargos e vamos. Mas eu ia fazer coisas muito simples, por exemplo a primeira viagem que fiz com o Gabriel Abrantes foi depois da Bienal de Veneza, ele telefonou-me e disse “Natxo, estou em Brasília, falhou-me a camara woman, estou com o Daniel, queres-te juntar?”. Claro que ele já tinha estado na ZDB em residência e que já nos conhecíamos. E ele disse “vem cá ter ajudas a filmar, a pensar, o que possas trazer para a mesa”. E eu fui, estivemos lá numa casa dois dias ondes se escreveu o guião, fomos dar uma volta e arranjamós todas as condições que precisávamos para filmar. Há sempre uma figura necessária, a do produtor. E o produtor das artes visuais tem que fazer de tudo. Claro que com os artistas que com que eu me dou eles não precisam propriamente de um produtor que lhes faça as coisas, mas precisam de alguém que na iminência de um problema consiga resolver porque eles estão ocupados com outras coisas. Claro que eu como sou uma pessoa curiosa também fui aprendendo os ofícios que eles fazem, carregar uma bobina de uma câmara, trocar a lente, fazer focagem, enquadrar filme. Acabei até por fazer essa ação quando eles faziam de atores, ou eu próprio também fiz de ator. Na verdade, até se pode perguntar, “mas porque é que não és artista?”, porque enveredei para lá porque sempre considerei que aqueles com quem eu trabalhava eram melhores do que eu. Porque isso é que não trabalho com artistas cuja abordagem e a maneira de criar não me diz nada. Não faz sentido, trabalhar nas artes com condescendência, ou por cunha, ou porque é minha sobrinha. Eu estou aqui para estar motivado, intelectualmente e nas relações. Agora se perguntas se isso é um curador, eu quero lá saber o que é que é um curador.

Achas que há outras pessoas que trabalham como tu?

Eu vim para Portugal porque o terreno estava virgem, e não é virgem no sentido “quem tem olhos em terra de cegos é rei”, virgem nas instituições culturais. Eu sabia com 18 anos que me queria dedicar as artes e ter um lugar para trabalhar como eu quisesse, eu sabia isso, e foi por isso que vim para Portugal. Aqui estava tudo por fazer, não havia nada, e eu venho de uma terra onde o que há mais é cultura, a Sagrada Família, o Gaudí, o modernismo catalão, o Picasso, o Miró, o Dalí(interrupção)... mas o que é me tinhas perguntado mesmo?

Se encontravas outras formas de trabalhar semelhantes à tua, ou se achas que é uma forma de trabalhar diferenciada?

Só é diferenciada por uma questão, que é, pelo facto de não existirem essas instituições o que dava uma liberdade muito maior. O facto de a ZDB nunca ter sido abordada pela Câmara Municipal de Lisboa, e ter dito “vocês trabalham com artistas jovens, então a Câmara dá-vos dinheiro e vocês ficam a ser as pessoas que trabalham com artistas jovens” e nós aceitávamos ou não. Mas antes pelo contrário, todas essas entidades, das duas uma, ou é por negligência pura, ou esperaram que nós próprios dessemos cabo de nós próprios, sem pensarem que nos iríamos renovar. E essa cena de liberdade faz com que a ZDB tenha feito a definição do seu território. E no fundo esse tipo de trabalho de acompanhar artistas e viajar com eles é o resultado disso. Depois destas contingências, de fazer exposições com pouco budget, há coisas que fazem pensar que a única saída era esta. A relação com os artistas fica muito mais sólida, há produção de peças novas e ficas com cópias de produção, com peças, no fundo fazes com que o artista tenha um dossier muito mais alargado, porque é investido mesmo dinheiro, ficas em contra partida com peças para a tua coleção, a instituição fica mais sólida, e o artista fica com um dossier recheado de peças que não faria nem num ano de trabalho. Nessas viagens, com o João Maria e com o Pedro eles voltam com 10 ou 15 filmes, não sei quantas esculturas. No fundo são expedições em que tens uma molha de notas no bolso, é mesmo essa a expressão. E estás ali num sítio, e estás a bancar, e pensas o que é que faria sentido de fazer naqueles sítios.

Então não, não achas que exista ninguém com um trabalho semelhante.

É possível, mas que vão a sítios excêntricos produzir como princípio? De certeza que não há. Que vá um produtor acompanhar um artista e ir a um sítio ou outro, é possível. Que umas residências produzam peças on place, claro que há, isso já há mais. Mas o que mais há são pessoas que convidam artistas e que os metem lá a viver na cidade para produzir. O problema aqui, o reconhecimento é “o que foi produzido no âmbito desse delírio?”. E foram produzidas coisas incríveis. Uma das maiores peças do Alexandre foi produzida nos Açores. No fundo aconteceu porque tínhamos uma relação de confiança.

Tu chegaste a frequentar o Mestrado em Estudos Curatoriais da Faculdade de Belas Artes.

Fiz a parte teórica.

E achas que foi importante para ti?

Foi, principalmente por causa dos colegas, muitos deles hoje em dia estão no ativo. E isso eu acho que foi uma mais valia muito grande. E acho que foi interessante, talvez não tenha mudado a forma como eu faço exposições mais apurei. Uma pessoa está aqui para aprender. Mas a verdade é que eu entrei para lá quando estava a fazer a *Abissologia*, e queria que a minha dissertação fosse a exposição, mas não resultou.

Mas sentiste dificuldade em entrar no sistema? Quer dizer a partir do momento em que representas Portugal na Bienal de Veneza claro que te tornas reconhecido enquanto curador, mas antes disso achas que havia alguma resistência?

Como eu não estive nunca preocupado no meu reconhecimento. Na verdade, eu com o Festival Atlântico senti que havia um reconhecimento do público e dos meus pares. E quem é que eram os meus pares? Eram os tipos que faziam festivais, que lidam com o público, e as pessoas das artes visuais não lidam com o público. E eu lido com a realidade. Se a ZDB tem um problema financeiro tem que se encontrar uma solução prática, como fazer um bar, para estar sempre bem a nível cultural. Eu não posso dizer que só me interessa uma coisa, interessa-me milhares de coisas. Não há um território super

específico que eu sinta que me vá dedicar exclusivamente e que vá defender. Acho que trabalho para a comunidade, para as pessoas que acreditam que aquilo tem algum interesse, e para os artistas. Não almejo ser ministro da cultura nem diretor de museu, quero manter o território e os princípios da ZDB. E quero poder continuar a fazer os meus delírios artísticos.

Projetos futuros?

Fazer uma expedição desde a costa de Timor até à Papua, com o João Maria Gusmão e o Pedro Paiva, o Alexandre, o Gonçalo Pena e o Mattia. Mas eu sei que isso vai ser uma curtição. Mas tem que ser pensado.

Anexo 5

Imagens



Figura 1: Vista da exposição *X-Rated*, Autores em Movimento, 1997. Cortesia de Pedro Cabral Santo.



Figura 2: Vista da exposição *X-Rated*, Autores em Movimento, 1997. Cortesia de Pedro Cabral Santo.

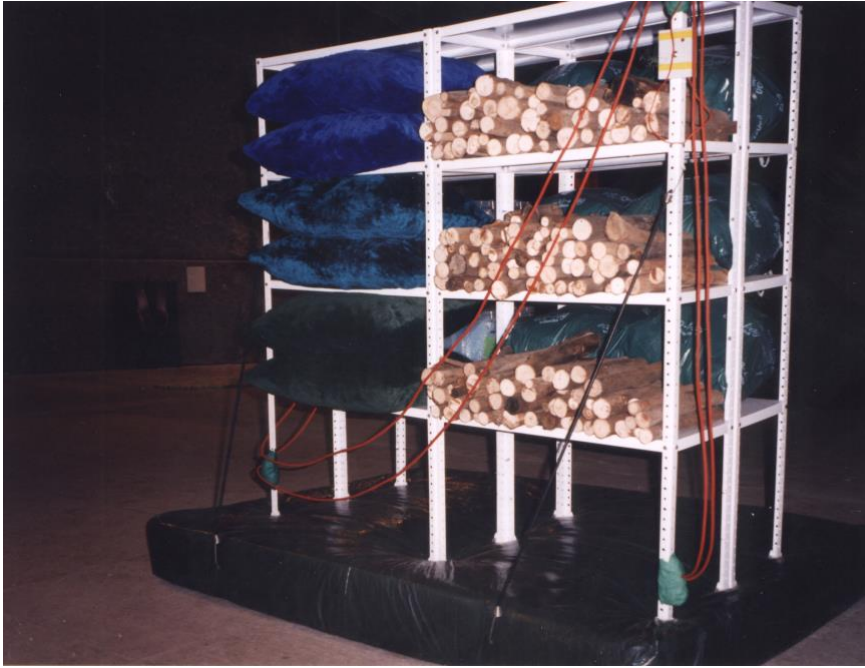


Figura 3: Vista da exposição *Greenhouse Display*, Autores em Movimento, 1996. Cortesia de Pedro Cabral Santo.



Figura 4: *Gallery of the Louvre*, 1831–33, Samuel F.B. Morse (1791–1872). Óleo sobre tela (187.3 por 274.3 cm). Terra Foundation for American Art, Daniel J. Terra Collection, 1992. Fotografia © Terra Foundation for American Art, Chicago. Disponível em <http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/morse>, consultado a 11 de dezembro de 2017.



Figura 5: Marcel Duchamp, *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove*, 1938. Fotografia da instalação na Exposition internationale du surréalisme, Galerie Beaux-Arts, Paris, 1938. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>, consultado a 12 de dezembro de 2017.

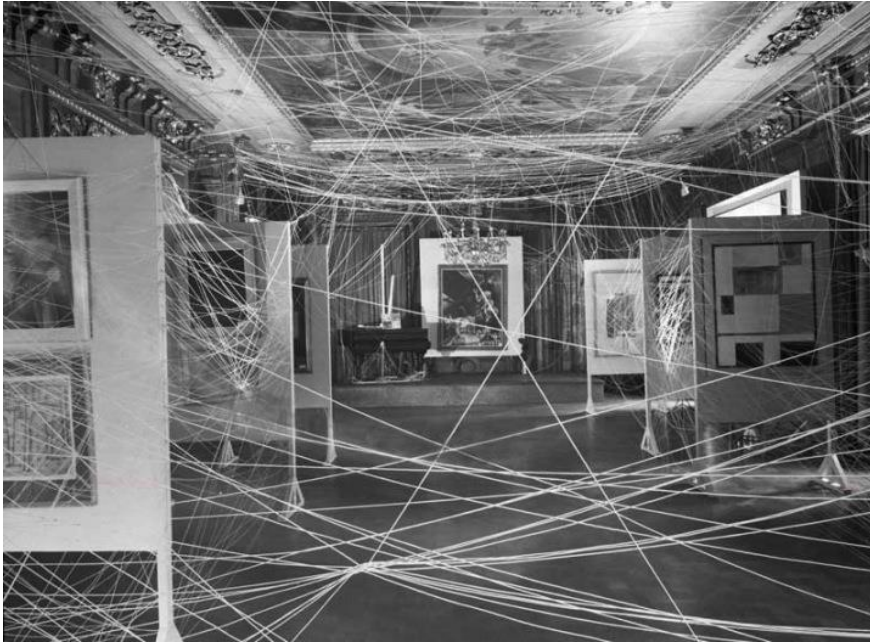


Figura 6: John D. Schiff, fotografia da exposição *First Papers of Surrealism*, onde se vê a instalação *His Twine* de Marcel Duchamp's, 1942. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>, consultado a 12 de dezembro de 2017.



Figura 7: Galeria Zé dos Bois (fachada). Disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/117268/zdb-o-epicentro-de-uma-certa-lisboa-cultural>, consultado a 2 de janeiro de 2018.

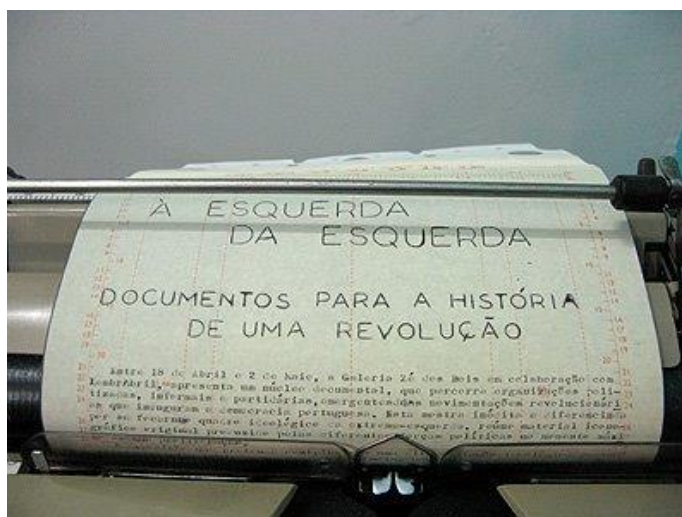


Figura 8: *À Esquerda da Esquerda, Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em: <http://www.missdove.org/2009/04/esquerda-da-esquerda-at-zdb.html>, consultado a 28 de julho de 2018.



Figura 9: Vista da exposição *À Esquerda da Esquerda, Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em: <http://www.missdove.org/2009/04/esquerda-da-esquerda-at-zdb.html>, consultado a 28 de julho de 2018.



Figura 10: Vista da exposição *À Esquerda da Esquerda, Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em: <http://www.missdove.org/2009/04/esquerda-da-esquerda-at-zdb.html>, consultado a 28 de julho de 2018.



Figura 11: Vista da exposição *À Esquerda da Esquerda, Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em: <http://www.missdove.org/2009/04/esquerda-da-esquerda-at-zdb.html>, consultado a 28 de julho de 2018.



Figura 12: Vista da entrada da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Disponível em: <http://www.missdove.org/2011/04/emory-douglas-and-black-panthers-at-zdb.html?m=1>, consultado a 30 de julho de 2018.



Figura 13: Vista da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Disponível em: <http://www.missdove.org/2011/04/emory-douglas-and-black-panthers-at-zdb.html?m=1>, consultado a 30 de julho de 2018.

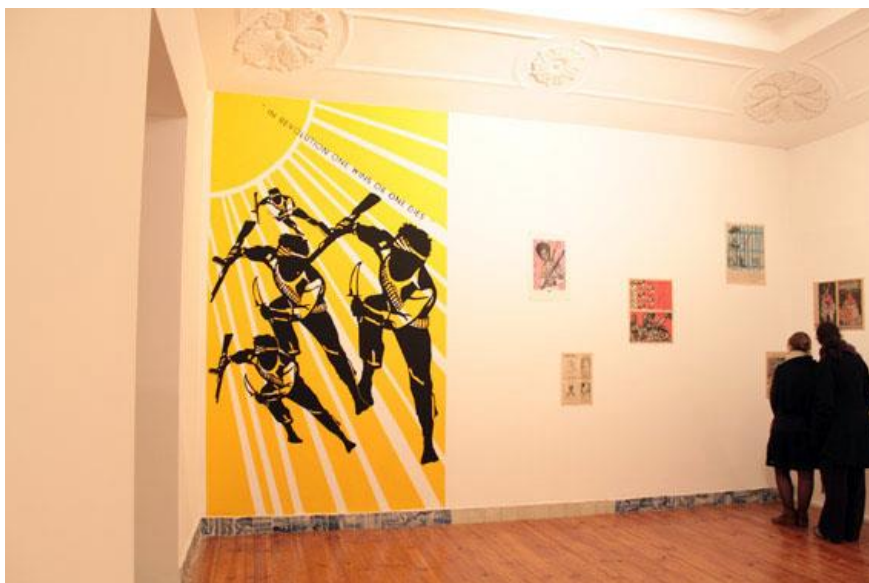


Figura 14: Vista da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Disponível em: <http://www.missdove.org/2011/04/emory-douglas-and-black-panthers-at-zdb.html?m=1>, consultado a 30 de julho de 2018.



Figura 15: Vista da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Disponível em: <http://www.missdove.org/2011/04/emory-douglas-and-black-panthers-at-zdb.html?m=1>, consultado a 30 de julho de 2018.



Figura 16: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.

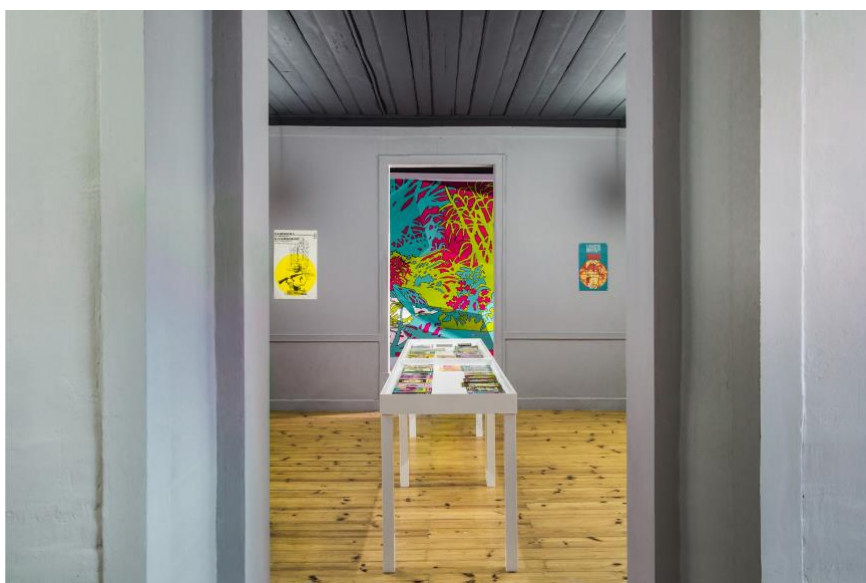


Figura 17: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.



Figura 18: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.

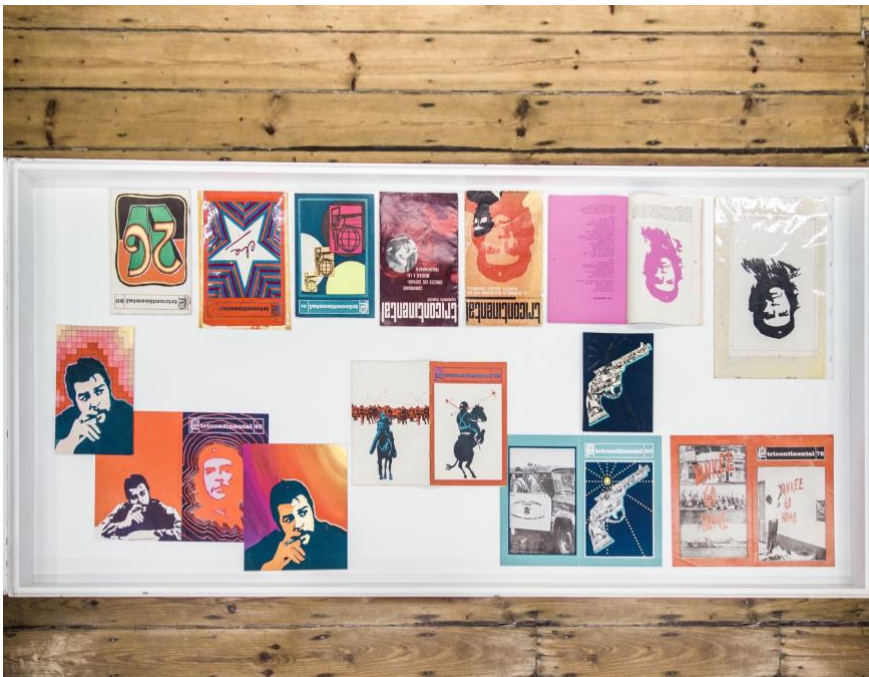


Figura 19: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.



Figura 20: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.



Figura 21: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.



Figura 22: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.

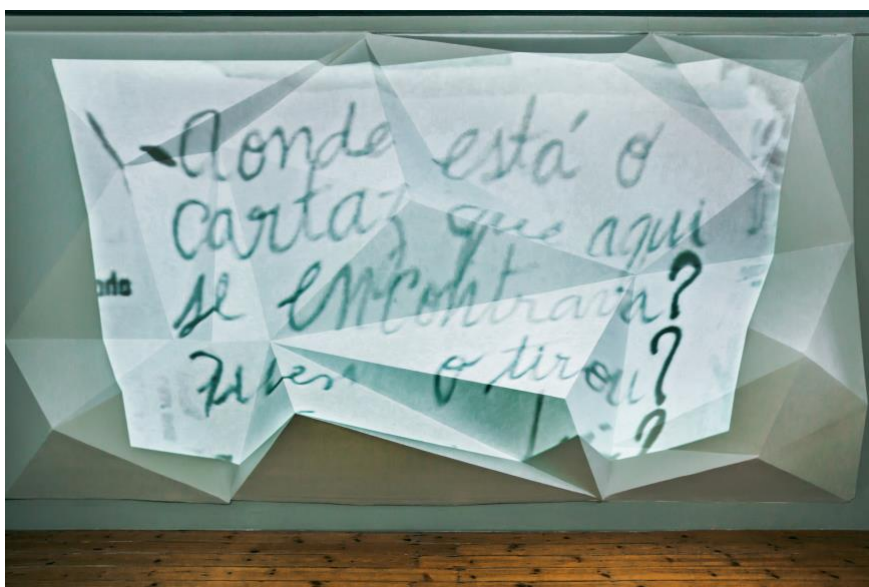


Figura 23: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.



Figura 24: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Cortesia da Galeria Zé dos Bois.



Figura 25: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 26: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 27: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 28: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.

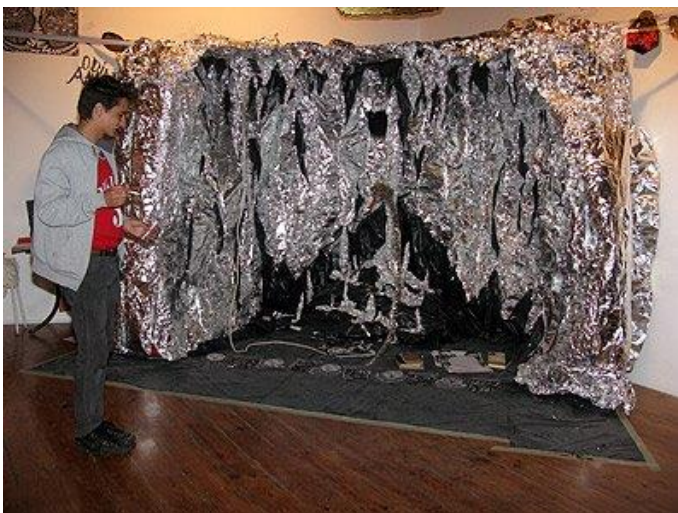


Figura 29: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 30: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009.
Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 31: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010.
Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 32: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 33: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 34: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010. Disponível em <http://www.missdove.org/2009/04/residencias-zdb-day-1-april-4th-2009.html>, consultado a 25 de agosto de 2018.



Figura 35: Vista da exposição *Jaz aqui, na pequena praia extrema*, ZDB, 2013. Disponível em <http://www.zedosbois.org/events/jaz-aqui-na-pequena-praia-extrema-encerramento/>, consultado a 13 de agosto de 2018.



Figura 36: Vista da exposição *Jaz aqui, na pequena praia extrema*, ZDB, 2013. Disponível em <http://www.zedosbois.org/events/jaz-aqui-na-pequena-praia-extrema-encerramento/>, consultado a 13 de agosto de 2018.



Figura 37: Vista da exposição *Viagem ao Meio*, de Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2010. Disponível em <http://www.missdove.org/2010/05/alexandre-estrela-at-zdb.html>, consultado a 30 de janeiro de 2018.

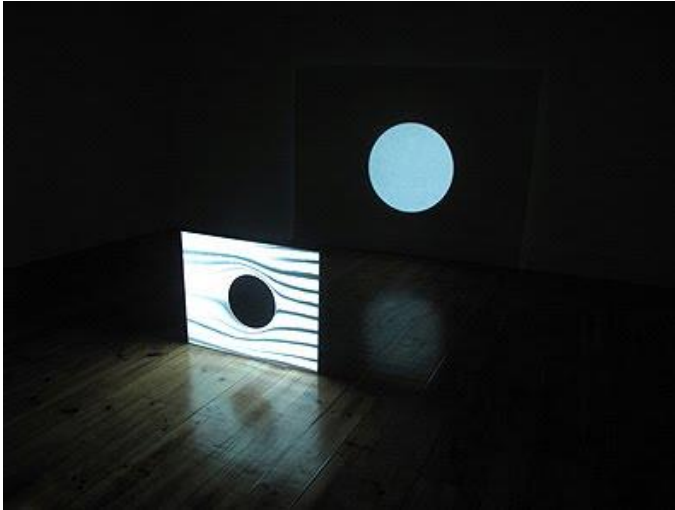


Figura 38: Vista da exposição *Viagem ao Meio*, de Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2010. Disponível em <http://www.missdove.org/2010/05/alexandre-estrela-at-zdb.html>, consultado a 30 de janeiro de 2018.



Figura 39: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Cortesia de Galeria Zé dos Bois.



Figura 40: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Cortesia de Galeria Zé dos Bois.



Figura 41: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Cortesia de Galeria Zé dos Bois.



Figura 42: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Cortesia de Galeria Zé dos Bois.



Figura 43: Natxo Checa como Luís de Camões em *Taprobana* de Gabriel Abrantes, 2015. Disponível em <http://www.zedosbois.org/events/pa-nao-chora-nao-no-cinema-ideal/>, consultado a 27 de julho de 2018.



Figura 44: Peça de Tiago Baptista na exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2012. Disponível em <http://www.missdove.org/2012/11/tem-calma-o-teu-pais-esta-desaparecer.html>, consultada a 27 de agosto de 2017.



Figura 45: Peça de Gabriel Abrantes na exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2012. Disponível em <http://www.missdove.org/2012/11/tem-calma-o-teu-pais-esta-desaparecer.html>, consultada a 27 de agosto de 2017.

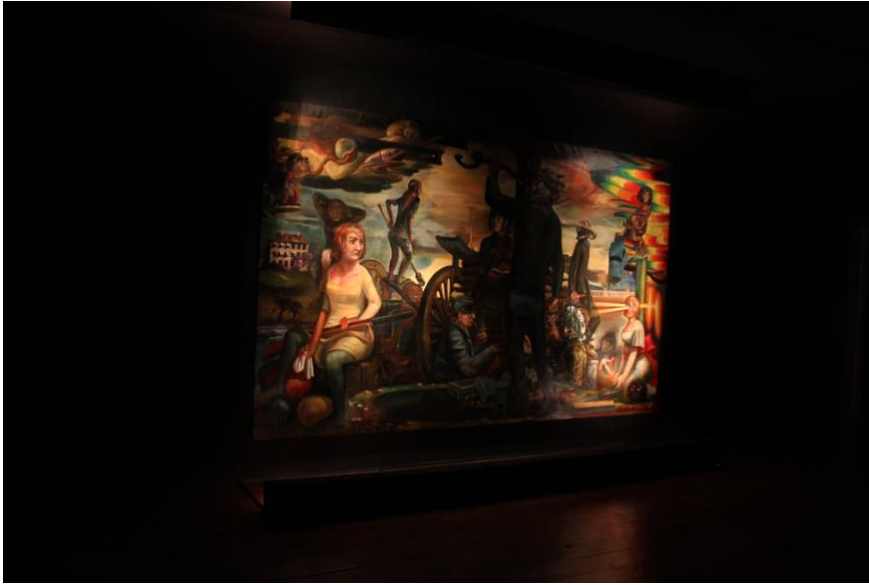


Figura 46: Peça de Gonçalo Pena na exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2012. Disponível em <http://www.missdove.org/2012/11/tem-calma-o-teu-pais-esta-desaparecer.html>, consultada a 27 de agosto de 2017.

Índice de imagens

Figura 1: Vista da exposição *X-Rated*, Autores em Movimento, 1997. Pág. 168

Figura 2: Vista da exposição *X-Rated*, Autores em Movimento, 1997. Pág. 168

Figura 3: Vista da exposição *Greenhouse Display*, Autores em Movimento, 1996. Pág. 169

Figura 4: *Gallery of the Louvre*, 1831–33, Samuel F.B. Morse (1791–1872). Pág. 169

Figura 5: Marcel Duchamp, *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove*, 1938. Pág. 170

Figura 6: John D. Schiff, fotografia da exposição *First Papers of Surrealism*, onde se vê a instalação *His Twine* de Marcel Duchamp's, 1942. Pág. 171

Figura 8: *À Esquerda da Esquerda*, *Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 172

Figura 9: Vista da exposição *À Esquerda da Esquerda*, *Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág.172

Figura 10: Vista da exposição *À Esquerda da Esquerda*, *Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág.173

Figura 11: Vista da exposição *À Esquerda da Esquerda*, *Documentos para a História de uma Revolução*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 173

Figura 12: Vista da entrada da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Pág.174

Figura 13: Vista da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Pág. 174

Figura 14: Vista da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Pág. 175

Figura 15: Vista da exposição, *All Power to the People, Então e Agora*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2011. Pág. 175

Figura 16: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 176

Figura 17: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 176

Figura 18: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 177

Figura 19: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 177

Figura 20: Vista da exposição, *Cartazes Cubanos da OSPAAL 1960-1980*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 178

Figura 21: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 178

Figura 22: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 179

Figura 23: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 179

Figura 24: Vista da exposição, *Verbivocovisual: poesia concreta e experimental portuguesa de 1960 a 1975*, comissariada por Natxo Checa, ZDB, fotografia de Laís Pereira, 2017. Pág. 180

Figura 25: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 180

Figura 26: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 181

Figura 27: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 181

Figura 28: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 182

Figura 29: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 182

Figura 30: 2ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2009. Pág. 183

Figura 31: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010. Pág. 183

Figura 32: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010. Pág. 184

Figura 33: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010. Pág. 184

Figura 34: 3ª Edição das Residências de Artes Visuais ZDB, fotografia de Susana Pomba, 2010. Pág. 185

Figura 35: Vista da exposição *Jaz aqui, na pequena praia extrema*, ZDB, 2013. Pág. 185

Figura 36: Vista da exposição *Jaz aqui, na pequena praia extrema*, ZDB, 2013. Pág. 186

Figura 37: Vista da exposição *Viagem ao Meio*, de Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2010. Pág. 186

Figura 38: Vista da exposição *Viagem ao Meio*, de Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2010. Pág. 187

Figura 39: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Pág. 187

Figura 40: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Pág. 188

Figura 41: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Pág. 188

Figura 42: Vista da exposição *Lua Cão*, João Maria Gusmão + Pedro Paiva e Alexandre Estrela, comissariada por Natxo Checa. Fotografia de Susana Pomba de Lais Pereira, 2017. Pág. 189

Figura 43: Natxo Checa como Luís de Camões em *Taprobana* de Gabriel Abrantes, 2015. Pág. 189

Figura 44: Peça de Tiago Baptista na exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2012. Pág. 190

Figura 45: Peça de Gabriel Abrantes na exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2012. Pág. 190

Figura 46: Peça de Gonçalo Pena na exposição *Tem calma o teu país está a desaparecer*, comissariada por Natxo Checa, ZDB. Fotografia de Susana Pomba, 2012.
Pág. 191